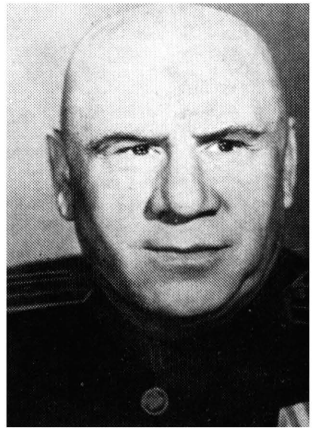
Искусство КИНО

11 1974

«Соколово»

Режиссер О. Вавра, совместное производство «Мосфильм» (СССР) — Баррандов» (ЧССР)

На снимках: вверху (слева направо) – перед бойцами Чехословацкого батальона выступает Клемент Готвальд — Б. Пасторек; полковник Билютин — И. Рыжов. Внизу (слева направо) — полковник Свобода — Л. Худик; надпоручик Ярош — М. Штепанек.



Искусство кино

11/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На первой странице обложки — Юрий Богатырев в фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» (режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»).

Содержание

Современность и экран

1 В. Кичин ...Зрителю, который не может ждать

Новые фильмы

25 Даль Орлов Крупновский характер
36 А. Демидов Без конфликта
47 Овидий Горчаков Не забудем, не простим!

Дискуссии

Поэтическое кино: традиции, поиски, открытия

52 Андрей Михалков-Кончаловский Надо ездить в незнаемое
57 Ходжакули Нарлиев «Сотри случайные черты»

По страницам печати

67 Интересное обсуждение

Портреты

68 И. Хейфиц, Т. Макарова, Б. Чирков, Н. Ужвий, Ю. Толубеев, В. Горюнов, Ю. Ярвет, Й. Грицюс, Е. Добин, И. Авербах Г. М. Козинцев, каким мы его знали...

Беседы за рабочим столом

110 Д. Салынский Глаз и сердце кинокамеры

За рубежом

125 М. Нечаева Масштаб размышлений
140 Г. Богемский Рабочий класс выходит на экран
168 Акира Куросава Как я работаю

Памяти товарища

176 Алексей Спешнев В минуту молчания

Сценарий

177 Анатолий Гребнев Рассказ от первого лица

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Valery Kichin — To the Spectator that Cannot Wait (page 1).
Review of the new films for youth and children.

New Films

Dal Orlov — Krupnov's Character (page 25).
Review of the film «The Sources» (M. Gorky Film Studios, 1974).

Alexander Demidov — Without Conflicts (page 36).
Review of the films «Every Night after Work» and «Private Life» (Kiev A. Dovzhenko Film Studios, 1973, 1974).

Ovidy Gorchakov — Would not Forget, Would not Forgive (page 47).
Review of the film «The Murderer Is Known» (Kievnauchfilm 1972).

Discussions

Andron Mikhalkov-Konchalovsky, Khodjakuli Narliev — To Open the Routs to the Unknown (page 52).
«Erase the Incidental Traits» (page 57).
Two articles that continue the discussion «Directing, its Problems and Troubles».

Press Review

An Interesting Discussion (page 67).
About the discussion around literary and film versions of Shukshin's «Red Guelder Rose» at the pages of «Voprosy Literatury».

Profiles

Iosif Kheifiz, Tamara Makarova, Boris Chirkov, Natalya Uzhvy, Youry Tolubeev, Vasily Gorunov, Youry Yarvet, Jonas Grizus, Efim Dobin, Ilya Averbakh — Grigory Kozintsev as We Kenw Him (page 68).

Conversations at the Working Table

Dmitry Salynsky — The Eye and the Heart of the Camera (page 110).
Naum Ardashnikov, a well-known cameraman in conversation with the author.

Abroad

Margarita Nechaeva — The Scale of Thought (page 125).
Review of the new documentary political films.

Georgy Bogemsky — The Working Class Goes to the Screen (page 140).
Italian films about the working class in historical perspective.

Akira Kurosawa — The Way I Work (page 168).
Prominent Japanese director about his methods of work.

In Memoriam

Alexei Speshnev — In the Minutes of Silence (page 176).
Obituary of the oldest Byelorussian cinéaste Vladimir Korsh-Sablin.

Script

Anatoly Grebnev — Narration in the First Person (page 177).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/VIII — 1974 г. А10302. Подписано к печати 10/X-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 300 экз. Заказ 3315. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

В. Кичин

...Зрителю, который не может ждать

Когда вспыхнувший экран высвечивает знаменитых мухинских «Рабочего и колхозницу», в их горделивом развороте, когда скрестившиеся лучи берут в свой фокус фальконетовского Петра, когда возникает простая, без всяких затей, марка киностудии имени Горького,— замечали ли вы, что одно это уже задает некий настрой зрительному залу?

Марка студии — не просто фирменный знак, фабричное клеймо, информация о том, где картина сработана.

Марка — это комплекс зрительских ассоциаций и воспоминаний, это репутация, завоеванная долгой и трудной жизнью в искусстве вот уже нескольких поколений художников, работающих в сложном, противоречивом, быть может, далеком от гармонии, и все же прекрасном единстве, которое мы несколько суховато именуем «творческий коллектив» или несколько «физиологично» —«творческий организм».

И все же — коллектив, организм, единство. Этим единством определяются традиции студии. Им установлены те критерии, по которым только и можно судить весь ее путь, все ее произведения,— они уже не существуют разрозненно, сами по себе, а только в этих координатах сложившейся репутации, установившихся традиций.

Творческая победа становится развитием этих традиций.

Поражение возникает вопреки им, ими же и отрицается.

...Киностудия имени Горького богата добрыми традициями. Это единственная в мире студия, специализированная на выпуске фильмов для детей и юношества и обладающая в этой области опытом поистине уникальным.

Быть может, одна из наиболее существенных и важных среди этих традиций — способность говорить с юным зрителем достойно и уважительно, без дидактически воздетого перста, с пониманием специфических особенностей детской психологии, юношеской нетерпимости к всяческому «снисхождению» к возрасту и разжевыванию очевидных истин. Говорить ярко и страстно, «по большому счету», о главном, о сложном, с верой, что детской аудитории доступен и необходим полный диапазон человеческих чувств, весь спектр красок и мыслей, без которых современность предстала бы обедненной и обесцвеченной.

В громадном и почетном списке фильмов, созданных в разные годы на студии имени Горького, немало таких картин. Они составляют всегда действующий арсенал детского кино, недаром прокату не нужно напоминать об их существовании. Каждый год подрастает новый зритель, и каждый год у этих фильмов — новая премьера.

Счастливая у них судьба. И успех, надо заметить, тоже без всякой «скидки на адрес»— созданные для детей, эти картины не требовали для себя заниженных критериев, они становились победой всего нашего кинематографа. Шло время, и порою мы начинали замечать их техническое несовершенство, порою — их наивность. Но по-прежнему волновала юная искренность, романтический задор, пафос — свой, ниоткуда не заимствованный, оттого и рождавший в отзывчивом зале отклик чистый и сильный.

Фильмы оставляли свой след в судьбах целых поколений.

Мальчишки тридцатых годов, говорят, учились жить «по Чапаеву».

Мальчишки пятидесятых, мое поколение,

росли под знаком молодогвардейцев. Мужественный и суровый фильм С. Герасимова, шедший по следам тогда еще недавних событий в Краснодоне, учил любить и ненавидеть, учил стискивать зубы, когда трудно, и бороться за то, что дорого. Припоминаю, что там не было ничего специально для «детской аудитории», но именно в детских душах он оставлял след наиболее глубокий и прочный, на всю жизнь.

Конечно, влияние фильма во многом объясняется воздействием самого жизненного факта, который лег в его основу. И все же... сколько картин, точно так же взявших своим материалом действительные события и добросовестно повторивших подсказанный жизнью сюжет, но не умевших подняться на его уровень, оказались забыты, едва вышли на экран. «Молодая гвардия» живет и поныне — не просто повествование о молодогвардейцах, но и размышление о природе нашего патриотизма, об истоках героизма, о принципиальных чертах человека нового общества, ответственного и за себя, и за свою страну, «и за все на свете».

Потом, позже, по-новому открыл моему, уже чуть подросшему поколению тему войны фильм Л. Кулиджанова и Я. Сегеля «Дом, в котором я живу». Потом была прозрачно чистая, светлая картина Я. Сегеля «Прощайте, голуби!»...

А уже росли новые мальчишки, новые девчонки. Уже появилось телевидение, оно распахнуло кладовые с лучшими старыми лентами, которых, бывало, не доищешься в кинотеатрах. И вот мальчишки одним махом освоили и волшебные сказки А. Роу и гайдаровского «Тимура», постигли суровую правду горьковской трилогии М. Донского, этого поистине классически прекрасного свершения прекрасного мастера, познали вкус революционной романтики легошинского «Паруса» и были готовы к тому серьезнейшему разговору, к тому уроку человековедения, который преподал им на самом пороге жизни фильм С. Ростоцкого «Доживем до понедельника».

Растут новые мальчишки. И как когда-то молодогвардейцы, так теперь герои фильма «А зори здесь тихие...» заставляют их размышлять о том, что такое героизм, понимать красоту и величие солдатского подвига. А скромный «чудак из 5-го «Б», милый, славный герой фильма И. Фрэза, помогает осознать, что и в большом и в малом — одни нравственные законы. Идет непрерывный разговор о самых серьезных материях — в любом жанре, на любом материале, для любого возраста. Основательный разговор, который остается в памяти на долгие годы.

Его и вспоминаешь в первую очередь, когда думаешь о том, чем стала в твоей жизни студия имени Горького. Чувства, которые связаны с ней,— это глубоко личные чувства, как те, что испытываешь к первому своему учителю.

Кино — первый учитель для всех нас, для сотен миллионов,— у каждого ведь было свое детство и юность была, и в жизни каждого заняли определенное место те фильмы, которые составили славу и студии и всего нашего детского кинематографа.

Приступая к разговору о недавних работах студии, хочу видеть хорошее. Но в уроки, студией же преподанные, обязательной дисциплиной входила правда — даже если и трудная. Поразмыслим же о победах и о поражениях прошлого года вместе. Кое-что, наверное, будет в моих рассуждениях отражено слишком уж субъективно — тогда поспорим. И выиграем этот спор — тоже непременно вместе. Дело требует того.

И еще одно обстоятельство необходимо оговорить в этом предисловии. Фильмы, которые вышли на экран за минувший год, отражают этап сложный и ответственный, этап, связанный с переменами, принципиальными для всего нашего кинематографа. Эти ленты были запущены в производство в тот период, когда появился документ, определивший на многие годы путь советского киноискусства — Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Студии имени Горького в этом Постановлении было уделено специальное внимание. Но кардинальная перестройка всех основных направ-

«Капля в море». Юлия Николаевна — А. Алейникова

лений ее работы, предусмотренная партийным документом, в те месяцы, когда снимались фильмы, о которых здесь пойдет речь, только еще начиналась.

Осуществить глубокую творческую и организационную перестройку — дело, требующее многих и на долгие сроки запрограммированных усилий. Даже теперь, спустя два с лишним года после опубликования Постановления, пожалуй, рано ожидать окончательных результатов этого процесса. Но близится время, когда, по-видимому, мы вправе будем говорить о продукции студии уже без скидок на трудности переходного этапа. Тем более нужен сегодня разговор откровенный и прямой.

Репертуар 1973—1974 годов все же в какой-то мере способен дать представление о *начале* большого и сложного процесса перестройки. Энергия старта, как известно, может во многом обусловить и результат.

Доброта или прекраснодушие?..

Фильм одного из самых сильных режиссеров студии Я. Сегеля «Капля в море». Того, кто когда-то в прекрасном фильме «Прощайте, голуби!» учил моих сверстников думать, чувствовать, вглядываться в окружающий их большой и сложный мир взволнованно и неподкупно честно.

Смотрю его новую работу, жду мысли, которой дано встревожить души сегодняшних мальчишек. Пусть на этот раз герой картины едва вступил в школьный возраст, там тоже есть свои заботы, и немалые, там тоже есть о чем поговорить всерьез.

С маленьким Димой мы знакомимся в тот момент, когда одна из его шалостей заканчивается трагикомически: на голову Димы наделся чугунок и не хочет сниматься. Но на дворе — первое сентября, и бабушка везет Диму, прямо в чугунке, в школу — учиться.

Вообще-то ситуация глуповатая. Это ощущение подкрепляют и пассажиры троллейбуса, чугунком на Диминой голове удивленные до странности мало и наперебой ищущие ему естественного объяснения. Не мудрено, что комический эффект чугунка, и без того не очень-то занимательный, быстро иссякает; чугунок становится не нужен и легко снимается сам. Чугунок, впрочем, нравится авторам; если он и снимется с головы мальчика, то из поля нашего зрения исчезнет ненадолго; авторы наденут его еще и на бабушку... Даже удачная шутка, как известно, не терпит повторений, а уж немудреная эта кухонная принадлежность, занявшая столь значитель-

«Если это случится с тобой»

ное место и в фильме и в нашем внимании, поистине удручает своей тяжеловесностью.

Но вернемся к герою. Мы наконец-то видим его лицо. Мальчишка глядит прямо-таки победителем, словно доставил всем—и бабушке и пассажирам, и зрителям—нечаянную радость. Авторы им тоже, судя по всему, очень довольны. Вот только почему — это пока непонятно.

Впрочем, фильм не спешит нам что-либо объяснять. Камера подолгу любуется Димой — как он бежит по городской улице, как сидит за партой, как что-то рисует. Каждый его поступок, каждое движение словно бы имеют самостоятельную ценность, и немалую — так подробно и так восторженно нам показывают простейшие Димкины акции. Вот возникла у него проблема — закинул башмаки в баскетбольную сетку, что теперь делать? Только-только задумался Дима над этим нежданным испытанием, которое приготовила ему судьба, как башмаки сами падают ему в руки, и снова нет перед ним никаких проблем. А раз нет проблем, остается только следить,— восторженно и умиленно, как хотят того авторы,— наблюдать за героем. И мы наблюдаем: вот он опять бежит, потом сидит, потом лежит, разговаривает. Ничего примечательного, даже скучновато.

Скучно — вот уж этого не было в той картине Сегеля, картине моей юности. Не было и этих сладких красок, чистеньких необжитых интерьеров, из которых словно пылесосом выдули всякие следы живой жизни.

Что же случилось?

В давнем фильме И. Фрэза «Первоклассница» героиня тоже как будто бы ничего особенного не свершала — ходила в школу, отвечала свой первый урок, писала карандашом, а потом и ручкой, звала гостей на день рождения и — на наших глазах понемножку взрослела. Каждый день обещал ей что-то новое. Она жила так, как все живут в этом замечательном возрасте — все время делала открытия. Каждый кадр фильма был, как сказали бы в наш кибернетический век, густо насыщен информацией. Конфликты сыпались один за другим. Героиня страдала, испытывала муки жесточайшие, училась властвовать собою, и постепенно завоевывала и наше и свое собственное к себе уважение.

Первоклассник Дима из «Капли в море», кажется, все уже знает. В его мире царит покой и равновесие, тревоги же испытывают в этом фильме только взрослые и, конечно, только по поводу Димы. Вокруг маленького героя вращается в с е. Люди. Город. Вселенная. А он воспринимает это как должное. Он даже проказничает так, словно хочет этим

осчастливить взрослых. Он может подарить им улыбку. А может и убежать от них, и тогда взрослые начнут плакать, как та молоденькая учительница. Потом он будет лежать в голубой вечерней мгле, где растроганные родители навевают ему золотые сны.

Вот эта растроганность и станет с у т ь ю фильма, его стилем. Бесконечно добрый, этот фильм кажется еще и бесконечно розовым. Именно потому, что не предлагает на рассмотрение маленького зрителя решительно никаких вопросов. Его предметом стало субъективное о щ у щ е н и е д е т с т в а, некий сладостный туман, который иногда и впрямь является нам как воспоминание о годах нашего детства. Наверное, такой туман мог бы стать атмосферой фильма, продиктовать его интонацию. Но быть объектом художественного исследования — способен ли он?

В таких условиях бессильны даже выработанные долгим опытом навыки, становится труднодостижимым элементарный профессионализм. Уж на студии-то Горького привыкли иметь дело с маленькими исполнителями! Не нуждается в комплиментах и режиссерская репутация Я. Сегеля. И если такими необаятельными оказались в его новом фильме дети, если так искусственно, напряженно и старательно выполняют они свои задания, если даже гримасничают откровенно перед камерой, то причиной тому все та же аморфность, все тот же туман в определении всех задач картины — от генеральной до частных, исполнительских. Игра детей в фильме не раз вызывает ощущение неловкости, какое всегда появляется, если восторженные родители принуждают ребенка актерствовать, демонстрировать обаяние, пленять чужих дядей и тетей — есть в таких демонстрациях что-то глубоко непедагогичное, противоречащее природной детской естественности, в своей основе наивной и искренней.

Доброта детского фильма — качество непременное. Но оно неравнозначно прекраснодушию. Неудача фильма «Капля в море» кажется мне принципиальной — в ней выразилось довольно типичное для некоторых детских лент стремление к а д а п т а ц и и.

«...Только лучше»

Для детей так же, как для взрослых, только лучше. Ну, какой же разговор о детском кино без этого популярного, в полемическом задоре выдвинутого тезиса! Конечно же, детям — все самое лучшее.

Нужно только уточнить, что такое это «лучше». Может быть, это значит «проще»?

Ведь именно так порою выходит: упрощаем до предела и сводим проблему к недоразумению, и боимся потревожить, разбередить детское сердце. Не здесь ли истоки многих неудач?

Помню фильм, меня поразивший. Веселые, сытые ребятишки, как бы резвяся и играя, легко побеждали идиотически беспомощных фашистов. Вот уж пять лет помню этот бравурный фильм Свердловской студии «Смелого пуля боится», фильм, прямо-таки низвергнувший героическую тему в бездны опереточной вампуки. Я не мог понять, сидя в зрительном зале, как это наш кинематограф, с его «Балладой о солдате» и «Судьбой человека», с «Журавлями», с «Живыми и мертвыми», кинематограф, для которого военная тема никогда не станет темой сторонней, на том же материале создает и вот т а к о е.

Потом понял. Фильм для детей, вот в чем дело. Детей нельзя пугать. Им «нужно делать приятно». И даже если есть трудности, испытания, подвиги — их тоже надо приспособить для детей, чтоб были им по плечу.

Можно, например, так приспособить. Конкретность явления — проблемы, события, подвига,— реальные их сложности и тревожащие душу обстоятельства размываются, словно бы погружаются все в тот же розовый туман. Хотя и видно, что перед нами все-таки проблема, событие, подвиг. Предлагается готовое клише, общее место, иероглиф. Ребятишки легко привыкают его распознавать и потребляют такую «киноинформацию», не тратя душевных сил.

И всем вроде бы хорошо: и дети развлеклись, и важная тема «отражена».

Картина «Смелого пуля боится», хотя и сделанная давно и на другой студии, кажется

мне примером в этом смысле по-своему классическим: ее беды в разных, хоть и меньших, дозах становятся бедами многих лент для детей.

Прекрасное, в общем, желание сделать детский фильм беззаботным и ярким, как карнавальная игрушка, даже опытного Я. Сегеля неожиданно повело по пути адаптации «для младшего возраста» всего, что хотя бы издали казалось трудностью, вплоть до полного исключения из поля зрения ребенка в с я ч е с к и х проблем. Так его фильм стал новым подтверждением общеизвестной истины: даже светлому детскому мироощущению бесконфликтность противопоказана.

Но то, подчеркнем, фильм, сознательно избравший своим предметом «светлый мир детства».

А вот другая работа студии — картина режиссера Игоря Николаева «Если это случится с тобой». Наличие и характер конфликтов здесь предрешены самой темой — юные герои картины действуют на полях Великой Отечественной войны в тылу врага. Уж здесь, кажется, просто не может быть места благодушию. Героика подвига, традиции лучших наших военных фильмов должны были помочь авторам найти верную, правдивую и мужественную интонацию в разговоре с аудиторией, для которой война — удел истории. Помочь им разбудить в детях ту самую память, что, как писал Чингиз Айтматов, «передается по крови от поколения к поколению».

Задача эта в самой своей основе отрицает дидактику, она ведь продиктована ж и в о й связью времен и поколений. Любая ребячья киноанкета в графе «Какие темы вы хотели бы видеть на экране?» едва ли не в первых же строчках отвечает обычно: война, революция... Интерес детей к прошлому изначально велик, и именно потому, что наше прошлое героично, что оттуда пришли к нам легендарные имена Чапаева, Буденного, Кочубея, Котовского, Николая Островского, молодогвардейцев, Космодемьянской, Чайкиной, Чекалина, Матросова... Какими они были и какое оно было, их время? Хочется войти в него хоть на миг, увидеть воочию, ощутить его, чтоб зажило, задвигалось, заговорило прошлое. Не ради досужего любопытства. В прошлом ребята ищут ответы на многие с е г о д н я волнующие их вопросы. Диалог поколений, метафорически реализованный в давнем фильме М. Хуциева,— он ведь не выдумка, он существует, он продолжается. Потребность в этом диалоге — вот один из ответов на вопрос, зачем дети так жадно смотрят фильмы о прошлом.

Залы музеев не знают посетителей более благодарных, чем подростки. Проржавевший снаряд «из того времени» способен надолго поселить в их сердцах романтическую взволнованность. «Немой свидетель»... Как ветшают, действительно, слова! А ведь — свидетель, о ч е в и д е ц, живое звено, соединяющее нас с давним, отгремевшим. Свидетель, и вовсе не такой уж немой. Он говорит о свершенном другими, он вопрошает: а ты, сегодняшний, как же? Что сделал ты? Что ты м о ж е ш ь?

Потом мы вырастаем и многому перестаем удивляться. Но худо, если мы забудем тогда о счастливой способности детства музейный экспонат превращать в корабль для путешествия во времени.

Вот почему столь незаурядным по своей психологической точности представляется мне для детского кино условный сюжетный ход, использованный автором сценария фильма «Если это случится с тобой» В. Наумовым.

Идея очень счастливая, возможностей в ней — не на один фильм. К тому же она естественно форсирует публицистическую сверхзадачу картины: предположи, что было бы, «если бы это случилось с тобой», если бы не именами далекого прошлого зазвучала для тебя минувшая война, а реальным гулом вражеских бомбардировщиков, разрывами снарядов, чужой самоуверенной речью,...

Идея счастливая еще и тем, что словно рождена для детства, богатого воображением, и предполагает, в сущности, материализацию фантазии, воплощение непоколебимого детского убеждения в том, что если зажмурить глаза и крепко поверить — сбудется самое невероятное.

Не приходится удивляться, что такая идея увлекла студию. И авторы картины, наверное, сознавали, что прикоснулись к золотоносной жиле. Свой опыт «путешествия во времени» они обставили обдуманно и любовно, осторожно, капля за каплей вводя в сюжет элементы игры-фантастики.

Сначала все совершенно реально: московские школьники отправляются в поход «по местам боевой славы». Улицы, метро, электричка, подмосковный лес, полузаросшая траншея. Рассказ фронтовика-учителя, взволнованного воспоминаниями: вот здесь мы и лежали, здесь — отделенный, тут — я, а тут — Костя Михалев, мой товарищ...

Реальные места былых боев.

Вечерний туман в поле. Зыбкое марево, будоражащее воображение. Костер в темноте. Разговор.

— Интересно, как это люди совершают подвиги?

— Вот в войну ребята были — будь здоров!

Смысл фразы провокационен: в ходе фильма его героям предстоит доказать, что они тоже не промах.

Но сначала неугомонный Вовка Кабаченко будет пугать их привидением. От привидения — к гулу фашистского «мессера». Изображенный «на губах» взрыв станет взрывом реальным. И старый, заржавевший, заросший бурьяном танк, ожив, увезет Вовку и его друзей на войну.

Еще довольно долго авторов будет увлекать идея «путешествия во времени» и связанные с ним недоразумения. Контрасты внешних примет лет мирных и военных, изменения в психологии, в стиле речи, в одежде и прическах — все это будет обыграно. А потом фильм замедлит свое движение, словно бы в недоумении — что же ему дальше делать со своими героями? Встанет во весь рост вопрос: а зачем, собственно, затеяно путешествие в прошлое? Что это — игра, экскурсия, или стоит нам предположить невероятное, и тогда ребята действительно окажутся в такой передряге, которая потребует от них настоящего, а не по обещанию, мужества и стойкости?

Потому что тогда вокруг будет настоящая война. А здесь уж не до игр.

С этой вот точки и должен был бы по-настоящему начаться фильм, призванный, напомним, ответить на очень важный для каждого подрастающего гражданина вопрос: что было бы, если бы э т о случилось с тобой?

Удивительное дело: реализовав на экране свой изначальный сюжетный посыл, авторы как будто считают цель достигнутой и теперь спешат поскорее завершить всю эту историю. Подготовка к «переносу» обставлялась с тщательностью спиритического сеанса, но вот перенеслись — и пошла скороговорка. Война на экране невнятна, лишена живого ощущения народного горя, как и черт п о д л и н н о г о героизма.

Ребята с аппетитом уплетают фронтовую картошку, щедро макая лук в соль, и скудость этого завтрака их з а б а в л я е т — экзотика!.. Вдали неясными силуэтами мелькают фашисты. И тогда один из юных героев сообщает им на хорошем немецком языке, что согласно неумолимому ходу истории гитлеризму — «капут». Но враг реагирует на предсказание гибели «третьего рейха» вяло, и ничего не происходит. Потом жители оккупированной деревни рекомендуют ребятам разыскать некоего Ивана Родионыча, связанного, как можно догадаться, с партизанами. И они пойдут его искать, но не найдут. Иван Родионыч так и останется в фильме сюжетной нитью, невесть почему оборванной... По пути к нему герои попытаются направить вражеские колонны на заминированную дорогу, сменив на распутье указатель. Но и это им не удастся. И снова ничего не происходит... А уже хочется домой. И вот ребята обсуждают вопрос, не пора ли вернуться (проблема, к а к вернуться, ребят почему-то не волнует. Но это понятно: авторы-то знают, что возвращаться еще не время). Решают, что не пора, так как надо же что-нибудь совершить, раз уж попали на войну.

Опустевшая деревенская школа. В классе почему-то живет курица с выводком цыплят. Ребята почему-то затевают игру «в урок» — вызывают друг друга к доске, пишут «Вовка-

балбес» и искренне веселятся, что в общем-то странно в подобной ситуации — пережитое, то, что вокруг, должно бы вызвать у них какие-то иные эмоции.

Патетическая панорама по сожженной дотла деревне. Угли вместо балок. Обрывки фашистских приказов. Обгоревшие школьные тетрадки с сочинением про весну...

Нет, пора домой.

Наконец, встает вопрос: как вернуться? Оказывается, надо просто хорошо сосредоточиться.

Сосредоточились.

Результат неожидан. В тумане возникает подбитый танк, и раненый танкист рядом с ним. Война словно решила напоследок дать нашим героям шанс хоть что-нибудь совершить.

И они, конечно, совершают. Подвиг. Легко обводят вокруг пальца вражеского часового и спасают танкиста, чтобы услышать от него долгожданную фразу:

— Ну, вы ребята — будь здоров!

Как говорится, что и требовалось доказать. Драматургический круг замкнулся. Можно и домой. Конец фильма.

Из воспоминаний школьного детства. Мы ходили в турпоход. Мы спали в палатках и таскали хворост для костров. А однажды совершили восхождение на невысокую, сравнительно пологую гору «средней трудности». Было это нелегко — чтобы с горы увидеть восход солнца, надо было встать в пять утра.

Кто-то хотел спать и не интересовался восходом. Но ему пригрозили не дать значок «Турист СССР». И он мигом проснулся и исправно полез на горку. Все получили значки и были чрезвычайно горды собой.

Я прошу прощения за ассоциацию, которая звучит, пожалуй, кощунственно. Но она подсказана экраном. Как быть, если сама идея воинского подвига в фильме И. Николаева оказалась приравненной к такому вот туристскому походу «на значок»? Если и попав на войну, герои картины не утратили своей бурной экскурсионной любознательности?

Если подвиг совершили, как отметились?

В фильме этом словно незримо присутствует некая осторожная педагогическая рука, озабоченная задачей уберечь детей от войны даже здесь, в кино.

Охотно допускаю: условный ход, использованный авторами, мог предполагать и условное изображение войны. Она могла предстать на экране, скажем, такой, какой ее в о о б р а ж а ю т ребята. Но тогда, наверное, — дай им только волю,— они напридумывали бы приключений совершенно удивительных и романтических, подвигов бесстрашных, побед сокрушительных.

Но нет этого на экране. Нет ничего, что могло бы быть рождено живым ребячьим воображением.

Нет войны придуманной, преображенной фантазией.

Нет и войны реальной.

Нет н и к а к о г о художественного решения темы. Вообще — никакого!

Есть приблизительный ее абрис, общие контуры, «обозначение места действия», не более того. Ровно бы война, а все-таки и не война, так, понарошку.

Отсюда — психологическая неточность, приблизительность характеров, эмоций, реакций, необязательность сюжетных поворотов, случайность во всем. Бродят герои посреди войны, как меж музейных экспонатов, отделенные от нее невидимым, но небьющимся стеклом. И когда пришла пора совершить подвиг — даже часового им подобрали неповоротливого, доверчивого и добродушного: он угощает ребят галетами и совсем не опасен. Увести у него из-под носа раненого танкиста — дело и впрямь детское. Подвиг «средней трудности», как та наша горка.

Война получилась адаптированной на возраст. Провозгласив отважно: «А что, если это случится с тобой?»,— авторы словно устрашились самого предположения. Кто спорит, лучше бы уж не случалось!..

Но зачем тогда весь этот фильм? И как быть с серьезнейшим вопросом, вынесенным в заглавие? Неужто и отвечать на него детям надо понарошку? Неужто это у нас просто такая игра?

Программа-минимум и программа-максимум

К героике прошлого возвращает зрителей и картина Льва Мирского «Великие голодранцы». 20-е годы, начало коллективизации. Маленькая, но боевая комсомольская ячейка небольшого села. Время, когда каждый шаг комсомолии был испытанием мужества — порою он оплачивался кровью юных борцов. Приметы этого времени авторы фильма воссоздают любовно, с нежностью всматриваясь в лица своих героев, и оттого сама интонация картины приобретает оттенок лиричности. Именно эта интонация позволяет во многом (не во всем!) разрушить невидимый барьер времени, отделяющий события фильма от наших дней, помогает ощутить первых комсомольцев 20-х годов не как условные хрестоматийные фигуры, а как людей близких и понятных. Есть в этом фильме режиссерская рука, умеющая добиться достоверности, чувствующая «фактуру» времени и материала...

Лирическая интонация, в которой ведется экранное повествование, продиктована исходной задачей — рассказать новым поколениям, к а к э т о б ы л о, передать пафос тех будничных по виду, а на поверку — истинно героических дел.

Фильм, в главном, соответствует этой задаче — мы многое узнаем о славных делах сельских комсомольцев и, вместе с авторами, успеваем полюбить их вожака Хвилю, которого очень искренне играет молодой актер Виктор Жуков (открытие и воспитанник режиссера), живо ощутим накал классовой борьбы в деревне тех лет. Все это уже само по себе чрезвычайно важно, и, мне думается, сегодняшние ребята посмотрят фильм с интересом и пользой для себя.

Но событием в их душевном мире, фильмом «их детства», подобным такому фильму «нашего детства», каким был «Белеет парус» или «Молодая гвардия»,— он все же, по-моему, стать не сможет. Хотя материал давал для этого все основания.

Пытаясь разобраться в причинах, помешавших интересной, искренней работе Л. Мирского стать в ряд работ, как говорил Павел Петрович Бажов, «долговеких», я должен нарушить начальную заповедь критика — судить художника по законам, им самим над собою установленным. Ибо на этот раз, мне кажется, законы, принятые над собой авторами фильма, являют собой что-то вроде программы-минимум.

Да, авторы «Великих голодранцев» были движимы прекрасным намерением рассказать сегодняшним мальчишкам и девчонкам о жиз-

«Великие голодранцы»

ни их героических сверстников из 20-х годов. Уже само обращение к этому материалу, да еще осуществленное на хорошем художественном уровне, заслуживает всяческой поддержки.

И все же фильму Л. Мирского, как, впрочем, и очень многим детским картинам о прошлом, не хватает, на мой взгляд, как раз публицистической связи времен, той самой действенной переклички поколений, которая предполагалась, но не была осуществлена в фильме И. Николаева «Если это случится с тобой». Не хватает «сверхзадачи», которая определила бы всю структуру произведения и потому отчетливо, на всем протяжении картины, ощущалась бы зрителем. Так, как это было в «Комсомольске», в «Молодой гвардии», в «Добровольцах», во многих лентах, формально обращенных к фактам прошлого, но ставших раздумьем о явлениях общих, принципиально важных, определяющих лицо нашего общества и его молодого поколения. Ведь именно поэтому, хотя события, которые легли в основу этих фильмов, с каждым годом уходят все дальше в историю,— картины не стареют. Они остаются современными, то есть от рассказа о событиях тех лет восходят к обобщению, не просто повествуют о прошлом—пусть искренне и взволнованно,— но и активно борются с чем-то в современной жизни, что-то в ней отрицают или утверждают. Потому и диапазон чувств, испытываемых зрителем, был широк — от любви высокой и патетичной до всеобъемлющей, священной ненависти, презрения, непримиримости.

«Голодранцы» же рассказывают о «еще одной странице» героического прошлого, рассказывают, охотно повторю это еще раз, интересно, но, в общем, все же именно как о прошлом. Ничего не выделяя в нем и ни на чем не настаивая, не обнаруживая своих авторских раздумий по поводу рассказанного. Так говорят обычно о вещах, ставших достоянием хрестоматий. Логика исторического сюжета, а не логика мысли о современности управляет фильмом, обусловливает его построение, она же определяет и выбор художественных средств, интонацию, везде ровную, повествовательно уравновешенную.

А ведь те произведения искусства о прошлом, которым дано всерьез затронуть сердца зрителей, возникают лишь тогда, когда первоначальный импульс к творчеству приходит к художнику именно из нашего сегодня, рождается в результате раздумий о современных ему поколениях. Только тогда окажется необходимым и для нас его обращение к материалу, сколько угодно удаленному во времени или пространстве. Такое обращение станет для нас понятно. Ибо уже в самом выборе художника начинается движение современной мысли его произведения.

Напомню: герои «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского не стеснялись, презрев «громаду лет», отделившую их от нас, обратиться прямо в сегодняшний зрительный зал. Этим Вишневский всего лишь впрямую реализовал на сцене непреложный закон искусства — можно говорить о любых, самых отдаленных временах, но — говорить для современника, стремясь ему поведать то, что осталось наиболее важного и необходимого в прошлом для новых поколений. Конечно, обращение к зрителю может быть выражено, как у Вишневского, буквально, а может существовать и в «снятом» виде, как «сверхзадача» произведения, — но только оно может определить собою нерв произведения, обеспечить ему напряженную и непрерывающуюся связь с зрительным залом. И, в конечном итоге, обусловить ту эмоциональную атмосферу, в которой будет смотреться спектакль или фильм. От этой «сверхзадачи», которую постоянно имеет в виду автор, и будет зависеть, будет ли зритель внимательно, но, в общем, пассивно следить за событиями фильма, или киносеанс станет для него активным соразмышлением «о времени и о себе» — размышлением, которое будет продолжено и после того, как в зале вспыхнет свет.

Вне такой «сверхзадачи» фильм почти неизбежно приобретает характер ожившей иллюстрации — рассматривать такую иллюстрацию интересно, ведь она несет в себе определенную информацию, но активно вторгнуться в нашу душу ей не дано.

При всех профессиональных достоинствах картины Л. Мирского, в ней, по-моему, такого импульса нет или он неощутим, что в общем одно и то же; фильм «погружает» нас в прошлое, но, погрузив, задачу свою на этом считает исчерпанной, тему — отраженной. Экранное воплощение сюжетных перипетий не идет дальше «прямого» их воспроизведения, лишенного дополнительных обертонов. Поэтому временной барьер между залом и экраном остается, как мне представляется, до конца непреодоленным. Так иногда случается в искусстве: живое движение мысли заставляет нас и на голой, лишенной декораций театральной сцене остро и ясно ощутить эпоху, а, с другой стороны, даже и самое скрупулезное воспроизведение быта и аксессуаров, извлеченных из прошлого, покажется условностью, если такой мысли нет.

Отсюда же — и ощущение определенной композиционной рыхлости фильма: мы словно перелистываем страницы, на которых отразились различные аспекты жизни и борьбы первых комсомольцев. Каждая из таких страниц сама по себе значительна и смотрится с интересом и сочувствием. Но поводом для художественного исследования она не становится. Для этого ведь и были необходимы импульс, та искра, та современная задача, которые объединили бы происходящее на экране в единое целое, обозначили бы «главное» и «второстепенное».

И снова мне кажется, что неполная удача хорошей картины «Великие голодранцы» возвращает нас к необходимости задуматься все о той же настроенности на некую «программу-минимум». Не становится ли такая установка программой многих фильмов для детей? Не мешает ли многим из них опасение потревожить, взбудоражить детское воображение? Во всяком случае ясно одно: эмоциональное потрясение, которое всегда было и будет одной из важнейших прерогатив искусства, мы подменяем порою спокойным, пусть и облеченным в достойную художественную форму, нравоучением.

Конечно; «Великие голодранцы» — это совсем не нравоучение, прочитанное с экрана. Это художественное произведение. Которое могло все же быть и ярче и глубже.

Тугие мускулы проблемы

Именно благодаря своему публицистическому нерву, ярко и остро заявленной авторами жизненной позиции стал событием кинематографического года фильм Павла Арсенова «И тогда я сказал — нет!»

Фильм, кстати, посвященный прошлому, но это не помешало ему стать современным во всех своих компонентах.

Как и картина Я. Сегеля, он тоже — воспоминание о детстве. Очень рельефное воспоминание — многие и разные штрихи и детали из мира нашего детства прочно запали в память, и теперь экран бережно восстанавливает их — старый дом, и двор, и дорогу, по которой возвращались с войны солдаты. Полузабытые имена, клички уличных вожаков. Полузабытые мелодии песен... Воспоминание элегично, проникнуто нежностью — но нежностью сдержанной, лаконичной, не расслабленной.

Впрочем, авторы не затем нырнули в воспоминания, чтобы предаваться ностальгии. Нам будет рассказана суровая история о том, как подросток находит в себе силы и мужество, чтобы, презрев незыблемые законы и жестокую субординацию уличной компании, сказать «нет» подлости. Восстать против наглого и деспотичного зла. Выйти один на один с грозой и кумиром улицы, всех держащим в кулаке,— и свергнуть кумира. Разоблачить публично. Осознать, что мускулы крепнут только в борьбе.

Об этом фильме хорошо и точно написала в своей рецензии Т. Иванова («ИК», № 12, 1973), и я не стану повторять сказанное ею. Хочу только подчеркнуть особое место, которое заняла картина Р. Ибрагимбекова и П. Арсенова в детском кинорепертуаре года. Обратившись к очень серьезной, всегда актуальной проблеме, авторы ведут разговор прямой и бескомпромиссный, не приседая на корточки перед юным собеседником, не заботясь о поисках средств и слов попроще, не

«адаптируя» тему. Они абсолютно убеждены в отзывчивости аудитории, в ее способности самостоятельно, без подсказки мыслить, проводить аналогии, делать выводы. Они уважают своих зрителей, независимо от их возраста.

И потому, вероятно, фильм оказывается, как всякое полноценное произведение искусства, многослойным, многоступенчатым. В нем есть что постигать. Кто-то, по-младости лет постигнет, наверное, не все, но то, чего не поймет, обязательно почувствует и будет тянуться к пониманию, расти будет, как умеют расти только дети, все хватающие на лету. Будет готовиться стать взрослым. От фильма к фильму, как от ступеньки к ступеньке.

Перед взрослым же зрителем в этом детском фильме откроется мир чувств и воспоминаний, доступный только зрелости. Такой зритель оценит точность, с которой воспроизведена ушедшая эпоха — и не только точность деталей, но, что более важно, точность атмосферы. Он поймет особую поэзию, которой обладает для нас собственное прошлое. Для него этот фильм станет фильмом узнавания. И фильмом тревог, потому что проблема, волнующая авторов, волнует его и сегодня — растут сегодняшние дети, как же сложатся их характеры, каков их иммунитет ко злу?

Между тем авторы не делали «семейный фильм», не разбрасывали особые приманки для папы и для сына, для юноши и для младенца. Они просто очень серьезно заговорили о том, что волнует их в детях, да и в людях вообще (в подобных произведениях авторов всегда интересует не только герой, но и его проекция в будущее); заговорили так всерьез, потому что поверили: их поймут. И действительно, авторскую серьезность, доверие к себе юный, но вовсе не считающий себя маленьким зритель не может не оценить.

В статье, недавно опубликованной журналом «Детская литература», Л. Кабо писала: «Каждый раз это большая радость и гордость для нас — настоящий проблемный фильм, каждый раз благодарно отзывается на него... зритель... Почему же за последние годы так ощутимо одрябла мускулатура детского кинематографа? Чего мы вдруг испугались, почему присмирели?»

Упрек справедливый.

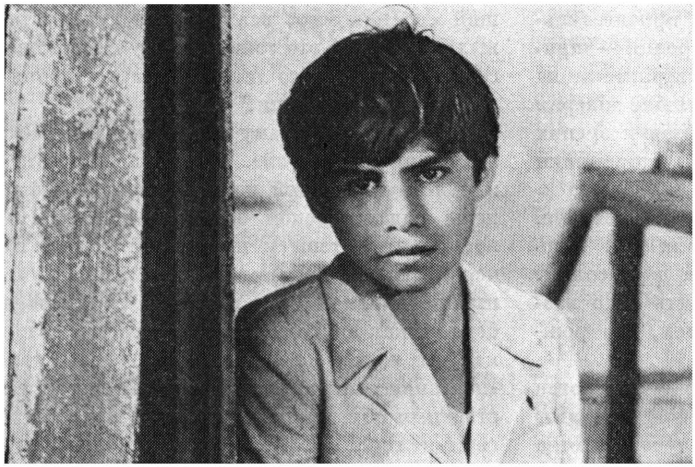
И теперь, когда фильм П. Арсенова напомнил нам, что такое тугие мускулы истинной проблемы и какой серьезный, какой мужской разговор с детьми можно вести с экрана,— не покажутся ли зрителям иные картины «детского репертуара» безопасной, но и пресноватой манной кашкой, для растущего организма совершенно недостаточной?

Подготовка к мужеству

...Задачи, стоящие перед детским кино, трудно делить на ранги. Арсенов сделал картину, впрямую связанную с вопросами мировоззренческими. Более утилитарную цель поставил перед собой В. Роговой, искренне увлеченный так называемой «военно-патриотической тематикой» и последовательно ее разрабатывающий. И это не менее важно, ибо выбор жизненного пути — также вопрос мировоззрения. И здесь нужны — нужны именно детской аудитории — фильмы открыто пропагандистские, ярко агитационные, способные не только дать почувствовать высокий смысл, но и передать высокую романтику героики реальной, не книжной, не придуманной — героики будней.

Эта романтическая нота освещает и делает значительной, казалось бы, ничем не примечательную «хронику» жизни военно-морской школы, что разворачивается в фильме «Юнга Северного флота». Кинодневник забот и тревог, ошибок и преодолений, поражений и побед—всего того, что составляет учебные будни будущих моряков,— становится дневником п о д г о т о в к и к м у ж е с т в у.

Романтическая нота — отзыв на точно почувствованную авторами п о т р е б н о с т ь детской аудитории. Когда воображение будоражат легенды о спартанцах. Когда вновь и вновь перечитываются гайдаровские страницы, поэтизирующие надежного и мужественного человека — воина Красной Армии, и дальние солдатские дороги, и короткие солдатские привалы. Это предощущение жизни



«И тогда я сказал — нет!» Элик — Рифат Мусин

настоящей, суровой и тревожной и заставляет маленького человека страстно стремиться поскорее вырасти, чтобы, наконец, попробовать на деле собственные силы.

Такими глазами увидено в фильме море — не абстрактно романтическая даль, а море труда и борьбы, море, которому стоит посвятить жизнь. Такими глазами увидена и мощь торпедной атаки — победительно грозное движение катеров, неторопливо стремительные буруны вдоль бортов, пластично уходящие в волны смертоносные торпеды, несущие справедливое возмездие врагу.

Авторская увлеченность передается в зрительный зал.

Но она же обусловливает и просчет фильма: рассказ о школе юнгов, романтически приподнятый, на каком-то этапе теряет связь с реальной конкретикой того времени — лишь вторая половина фильма, где рвутся уже не учебные, а боевые снаряды, где гибнут герои, несколько неожиданно напоминает, что действие разворачивается во время войны. Мы знали об этом раньше — знали, но не чувствовали. А это важно в искусстве — еще и чувствовать. По тем неуловимым и трудно передаваемым словами штрихам и оттенкам, которые и составляют внутреннюю атмосферу фильма.

Полный и всесторонний анализ отдельных фильмов не входит в задачу этой статьи, мне важно вычленить, так сказать, генеральный замысел авторов, проследить последовательность его воплощения; составление «табеля о рангах», распределение «призовых мест» — не моя задача. Мне кажется важным такой ракурс разговора, при котором можно было бы понять к о р н и побед и неудач, их предпосылки, заложенные уже в авторской задумке, в исходных позициях авторов той или иной картины.

Вот и «Юнга Северного флота»— я мог бы предъявить ему упреки в схематизме отдельных решений, в традиционности некоторых образов, в неровности драматургии и режиссуры. Но авторы точно знают свою з а д а ч у, и это позволяет им, выражаясь отнюдь уже не фигурально, вести прямой и последовательный разговор с сегодняшним зрителем — они хотят зрителя у б е д и т ь, и это им во многом удается.

Любить или любоваться?

В каждой дискуссии о детском кино речь о герое заходит непременно. Я знаю мнение, что дети всегда стремятся подражать в своих действиях взрослым, и потому именно взрос-

лый, активный, сильный и справедливый герой обладает для них особой притягательностью. Знаю и другую точку зрения — «пример» должен быть «близким», сверстники на экране всегда вызовут у детей больше доверия и интереса. Сторонники первой точки зрения приводят в пример «Чапаева», сторонники второй — «Неуловимых».

Спор схоластический во многом; наверное, и сами спорящие запротестовали бы, будь какая-то из позиций возведена в абсолют. Конструктивней было бы говорить не о возрасте, а о свойствах героя — тех, что рождают его притягательность.

В интересной статье «Счастье — это когда тебя понимают» («ИК», 1973, № 11) педагог Г. Лабковская напоминает случай, когда симпатии ребят были отданы не Тимуру, а Квакину — Тимур показался им слишком «правильным». Это Тимур-то, сумевший в конце концов увлечь миллионы подростков, создавший целое «тимуровское движение»! Чаша весов, как видите, иногда колеблется, даже если перед нами высокие образцы детской литературы.

Конечно, вовсе не праздён извечный вопрос о герое. Только мне представляется, что не стоило бы говорить о нем, о герое, как о реальном существе, обсуждать его так, словно не воображением художника он рожден, а подлежит нашему суду и педагогическому воздействию как ж и в о е лицо. Ведь как только мы вспомним о том, что герой на экране — лицо все-таки, как ни крути, вымышленное, мы вспомним и о том, что зритель, опять же по законам искусства, не только героя, самого по себе, воспринимает, но и чувствует о т н о ш е н и е к нему художника. Любит автор своего героя — полюбит, скорее всего, его и зритель, даже такой упрямый, как юный. Но вот проникает на экран едва уловимая интонация любования и умиления — а умиление всегда поверхностно, — и начинаются в зрительных залах конфликты и расслоения: кто-то умилится, вслед за автором, а кому-то умиление органически противно, и герой, облитый сахаром авторских восторгов, покажется ему вылизанным и приторным.

На героя в фильме работает весь окружающий его киномир, вся система художественных средств. И это тоже, наряду с качествами самого героя, надо бы учитывать, говоря о его притягательности.

Вернемся к фильму И. Николаева «Если это случится с тобой». И «черты характеров» и конструкция этой картины целиком подчинены дидактической задаче — показать, что наши дети готовы к настоящим делам. Подчеркиваю: не поразмыслить, готовы ли, а именно показать, что готовы. Это положение берется как аксиома, доказательством авторы, как мы видели, не очень озабочены, скорее, «подгоняют задачку под ответ». И потому естественным образом приходят к у м и л е н и ю своими героями. Их восхищает решительно все — и неумеренная, довольно однообразная шаловливость Вовки Кабаченко, и слезы Катьки, которая почти постоянно плачет от страха, и «такая современная» интеллектуальная педантичность Алеши. Эта авторская, без достаточных к тому оснований, растроганность ставит героев в положение крайне невыгодное — ведь попадают они на войну, а к войне у каждого из нас свой счет. И тут авансы, легко выдаваемые «гостям из сегодня», кажутся едва ли не оскорбительными по отношению к памяти тех, настоящих, но в фильме невнятно показанных, что вынесли на себе всю реальную тяжесть войны.

Если же камера откровенно любуется маленьким героем — как это случилось в фильме Я. Сегеля «Капля в море», — если безоговорочно, даже не ища к тому поводов, готова вновь и вновь им восхищаться — она неизбежно вызовет в нас недоверие к герою. Ведь такое отношение сродни той слепой родительской любви, которая со стороны всегда немного смешна и неприятна. Трудно сочувствовать и кинематографу в тех случаях, когда он, призванный помочь маленькому зрителю найти контакт с «большим миром», вдруг принимается убеждать его в праве быть центром мироздания уже по одному тому, что этот герой — маленький.

П. Арсенов тоже любит своего героя, но нас, зрителей, он приводит к этой любви

всем ходом фильма, на протяжении которого герою предстояло многое пережить и многое доказать самому себе. Нам ничего не предлагали готовым, мы выстрадали эту любовь вместе с автором и его героем, и теперь она — надолго.

За героем или рядом с ним?

Картина «Письмо из юности», снятая Ю. Григорьевым по сценарию А. Соболева, стала словно полемической антитезой фильму И. Николаева. Собственно, в этих лентах не так уж много общего — сравнивать их я рискну, имея в виду лишь авторский подход к огромной теме, которую очень условно можно обозначить —«подросток на войне». И соответственно — авторскую версию героя.

«Письмо из юности»— фильм аскетичный.

Далекий тыл. Маленькая станция, крохотный деревообделочный заводик. Мужчины — на фронте, работают на заводике женщины и дети. Вот сюда-то война и забросит героев фильма, военных водолазов, старшину Супгелю, матроса Леху и совсем еще мальчишку-салагу Васю Чарикова. В течение всего фильма они будут выполнять боевое задание — извлекать из озера топляки, чтобы расчистить фарватер. Работа тыловая, но — для фронта: заводик делает приклады, ящики для мин.

Так ничего особенного и не случится в фильме. Моряки работают ударно, «по-гвардейски», пока есть силы. И рвутся на фронт. А тем временем потихоньку входят в наши души встреченные на дальней станции люди, и приходит истинное понимание героизма, который далеко не всегда порыв, но всегда — глубокое, мужественное осознание долга.

Но и этот тезис авторы не спешат выдвигать на авансцену. Мысль эта приходит в итоге фильма, который течет свободно и спокойно, как воспоминание о прошлом, нигде специально не подчеркивая драматизма трудного тылового быта, не раздавая, не навязывая авторских оценок.

В фильме есть свои удачи, есть просчеты. Есть кадры, которые рассчитанно даются как «проходные», но в сути своей пронзительны. Вот пацаненок у токарного станка, сноровистый и умелый. Привычно берет заготовку, устанавливает резец, мигом оценивает задачу... Мастер! Ах, как можно было бы развернуть тут тему самоотверженного труда детей в тылу! Как подчеркнуть ее, чтобы зазвучала!

Но в фильме есть лишь короткий кадр: и он показал нам только, что мальчуган сноровист, дело ему привычно, движения точны, как у человека, привыкшего экономить силы. Никто не удивляется, не восхищается, не умиляется — да, так оно и должно быть, ведь война!

Но как надолго запоминается этот кадр! Он «работает» в контексте обстоятельств. В точно найденном ряду. И потому становится многозначным. Потому и волнует.

Назариха, старуха-кузнец. На роль выбрана В. Сперантова, немало переигравшая на экране матерей, хлопотливых и уютных, заботливых и ласковых. И вот ее, созданную для домашнего очага,— к наковальне. И мы видим, как машет она молотом неторопливо и тоже сноровисто, привычно, горделиво даже — потомственный кузнец!

Я не помню, прозвучало ли где-нибудь в этом фильме высокое слово «подвиг». Здесь не говорят высоких слов. Почти. И авторы смиряют свое волнение, чтобы не впасть в патетику,— пусть оно рождается у зрителей.

И так же спокойно и тихо снимают сцену, которая в другом варианте могла бы стать инородной, мелодраматичной, театральной. Сидит Назариха в пустой избе за пустым большим столом. Разговаривает с сыновьями: они далеко, на фронте и, может быть, уже погибли... Вот ведь и похоронка пришла, но Назарихе трудно поверить в непоправимое. И все это загнано внутрь: вся боль, вся горечь, все надежды. Мы же видим только, как бесконечно долго, ровным голосом говорит Назариха, рассказывая деревенские новости сыновьям, которые неизвестно, живы ли.

Здесь мог бы возникнуть надрыв. Но фильм уже настроил нас на волну суровую и мужественную; сдержанный в эмоциях, он потребовал того же от зрителей. И — нет надрыва, есть правда.

«Юнга Северного флота»

К сожалению, есть в картине и эпизоды, где мужественная интонация нарушается. В. Расцветаев в роли директора завода добросовестно отыгрывает, впрямую демонстрирует зрителю «сверхзадачу» роли: ежесекундно помнит о героизме происходящего, все воспринимая патетически взволнованно, и... кажется сентиментальным, даже театральным в этом живущем по суровым военным законам мире.

Собственно, а почему бы и нет? Разные люди по-разному воспринимают происходящее, разве это не естественно? Что же мешает нам в т а к о м директоре, что в нем против правды?

Его нарочитая функциональность.

Да, он проводник авторских эмоций. Он призван дать событиям ту самую оценку, которая уже родилась в зрительном зале из самого течения фильма. Поэтому фильму он просто не нужен, в него он вносит не мысль, а только дидактику, ту самую, которой счастливо избежали авторы картины в других эпизодах.

Но вернемся собственно к герою. Фильм, как гласит аннотация,— о «становлении молодого человека, его гражданском мужании».

Вася Чариков, по характеристике той же аннотации,—«скромный, бесхитростный паренек». Аннотация точна: пожалуй, этими качествами его индивидуальные признаки и исчерпываются. Небогато, конечно, для г е р о я, но не будем торопиться относить это к недостаткам ленты.

Становление. Процесс. Об этом фильм. Мы проходим вместе с героем через скромные будни тыловой станции. И вместе с ним постепенно открываем их истинное значение и величие. Учимся заново видеть и оценивать людей (аналогичным путем, напомню, шел и герой картины П. Арсенова).

Выходит, вовсе необязательно воздействовать на воображение юного зрителя непременно «личным примером» исключительного героя. Можно и т а к, но — необязательно. Можно повторить, проследить на экране весь путь мужания —«становления»— героя, пройдя этот путь р я д о м с ним, и вместе с ним, абсолютно не имея его в виду в качестве идеала. И пусть иногда мы с трудом вспомним потом лицо героя — важнее, что п у т ь, им пройденный, мы запомнили надолго и что этот путь что-то изменил в нас самих.

Если мне не удалось показать эту истину на примере «Письма из юности», сошлюсь на фильмы, уже ставшие авторитетными. Пожалуй, стандартам героя, во всем обязательно сильного и победительного, не очень соответствуют, например, персонажи из фильмов «Жи-

ла была девочка», «Белеет парус одинокий», «Я вас любил», «Переступи порог», «Я шагаю по Москве», многих и разных лент, для разных возрастов предназначенных. Их герои не были задуманы авторами как прямой пример для подражания, а фильмы, тем не менее, активно воздействуют на зрителя, иные же из них оказали влияние на формирование целых поколений.

Я не пытаюсь противопоставлять различные версии героев детского кино. И тем более не отдаю предпочтение какой-то одной из них. Просто напоминаю о множественности путей поиска, любой из которых может привести к победе.

И последнее, в связи с фильмом «Письмо из юности». У нас почти не было картин о тыле. Несколько больше — о фронте. Неизмеримо больше — о разведчиках.

И вот фильм, открывающий юному зрителю какую-то новую грань военной героики. Дающий новое понимание всенародного подвига — не только ратного, но и трудового. Причем в варианте, для кино наименее выигрышном. Ведь на заводике не сталь льют и не танки собирают. Делают минные ящики. А на экране даже и не о ящиках речь, а о топляках, которые мешают нормальной работе заводика. Сугубая проза...

Поддерживая авторов в их нелегком поиске, в установке — на строгий аскетизм изобразительных средств, в стремлении избежать «перстов указующих»— поддерживая их в г л а в н о м, нельзя все же не упрекнуть их в определенной монотонности фильма. Картина кажется затянутой — нарушены какие-то нормы зрительского восприятия. Монотонность эта родилась из последовательного, но, как видно, чрезмерного самоограничения режиссуры и, боюсь, может оказаться помехой на пути фильма к зрителю.

«Обратить внимание родителей»...

Еще один классический предмет дискуссий — «адрес» кинофильма для детей. Ни о чем, пожалуй, столько не спорят, сколько об адресе. Ссылаются на опыт литературы и детских театров, где существует четкая возрастная классификация. Или утверждают, что адрес не нужен вовсе, ибо истинному искусству все возрасты покорны.

И вновь — понимая всю спорность любой из этих позиций и вовсе не имея в виду немедленно отыскать истину, попробуем все же рассмотреть некоторые фильмы года еще и в таком ракурсе. Тем более что разговор этот провоцируют сами их авторы.

«Задача нашего фильма — обратить внимание родителей на те «мелочи», которым они не всегда придают значение. Как часто мы не обращаем внимание на легкий обман, оброненные невзначай слова лжи!...»

Так характеризует свою цель режиссер фильма «Ни слова о футболе» И. Магитон.

«Будьте внимательны к маленькому человеку, не пренебрегайте детьми, относитесь к ним серьезно и бережно. Они — это мы, их жизнь так же сложна, как и наша»...

Это говорит по поводу своей картины «Капля в море» Я. Сегель. Цитирую по информационно-рекламному сборнику «Новые фильмы».

Что же, в таком изложении эти задачи вполне заслуживают и понимания и уважения. К тому же, сформулированные самими создателями, они явно свидетельствуют о том, что картины свои режиссеры адресовали родителям, то есть зрителю взрослому.

Но в таком случае решительно невозможно понять, отчего кинопрокат выпустил обе ленты лишь на самых-самых утренних сеансах. Да и в планах, в отчетах студии они проходят «по ведомству» детских фильмов.

О хроническом недоразумении, из-за которого фильмы о д е т я х кинопрокат обычно почитает фильмами д л я д е т е й, уже много писали, но дело от этого не меняется. Вот и «Лютый» Т. Океева шел в Москве под рубрикой «детский фильм», ибо, по утверждению афиш, картина повествует не о чем другом, как только «о дружбе мальчика с волком».

Но в нашем случае неопределенность адреса берет свое начало опять-таки в замысле фильма.

Картина А. Гребнева и И. Магитона «Ни слова о футболе» действительно заставит задуматься взрослых. Потому что мысль о нетерпимости обмана в чистом мире детства, когда закладываются основы личности, когда решается главный вопрос о том, к а к и м быть человеку,— мысль эта будоражащая, она взывает к нашей нетерпимости, к отказу от тех наших, совсем незначительных на вид житейских компромиссов, каких так много в повседневности.

...Все началось с того, что у Славы Короткова обнаружился футбольный талант. Такой бывает «у одного на сто тысяч». Славу делают нападающим, «звездой» юношеской команды «Комета». Его игру показывают по телевизору, его популярность растет.

Вот здесь и начинается история об обмане. О маленькой сделке с совестью, которую взрослые навязывают мальчишке. Славу делают на годик моложе, чтобы сияние новой «звезды» было еще ослепительнее. И пусть он будет не из седьмого «Б», как в действительности, а из шестого. Ну, велик ли обман, годик всего! Да таких-то обманов у девяносто девяти из ста!

Вот и конфликт, вот и проблема —чрезвычайно серьезная, искусству заниматься ею надо постоянно.

Горько плачет вратарь команды, потерпевшей поражение. Клянет себя за неумение, за бездарность — каждый знает, какими эпитетами награждает себя человек вот в такие трудные минуты.

А дело-то просто в обмане: соперник старше, в плечах шире, в мускулах крепче — ему уже четырнадцать.

Плачет вратарь. «Наш человек, сразу видно!»— кричит, увидев и прочувствовав его слезы, Надя, славкина сестра. «Наш человек»— значит честный человек, без подтасовок. Честно боролся, честно проиграл, честно плачет. Вот Славка, наверное, так плакать бы уже не стал — его душа отягощена ложью.

Надю играет Ира Волкова — та, что «Ох, уж эта Настя!». Играет, по сути, продолжение той прежней своей роли — органическую неспособность к кривым путям в жизни. Играет ее как качество, для этого возраста единственно естественное и возможное— иначе попросту нельзя. «Добро должно быть с кулаками». Но и правда тоже. И Надя борется за правду, как может. Наивно и отчаянно. И нам хочется от всей души, чтобы никогда не встретился ей на пути человек, который сломает ее крепкую веру в правду.

Да, это мог бы быть тревожный и волнующий фильм. Надя в нем лавирует меж взрослыми обманами, как лыжник на слаломной трассе. Такие незатейливые и безобидные обманы, такие незначительные обманчики... Какой же из них станет для нее первым?

Вопрос прямой и актуальный. Однако сама его постановка в сценарии А. Гребнева, к сожалению, оставляет ощущение вторичности — точно такая же коллизия возникала, к примеру, в фильме Л. Гогоберидзе «Когда зацвел миндаль». Кроме того, сценарий, на мой взгляд, во многом ориентируется на взрослый жизненный опыт, взрослую способность анализировать, сопоставлять, взрослое желание быть с детьми побережнее. И в этом смысле постановщик формулировал задачу фильма, пожалуй, точно в соответствии с исходной авторской установкой.

А вот воплощает ее крайне приблизительно. Лишенное сколько-нибудь выраженной личной интонации, повествование кажется вялым и апатичным, персонажи, за исключением Нади, безликими, похожими друг на друга, лишенными индивидуальных черт. Впрочем, и Надя, как мы уже имели случай заметить, не более чем вариант Насти из фильма Ю. Победоносцева; вторичность и в этом случае неизбежно притупляет, гасит интерес.

Сообразуясь с требованиями детской аудитории, режиссер укрощает публицистический пыл сценария, добавляет в картину ясноглазой буколики, умилительных зарисовок школьной жизни; резкости выражений остерегается, и пружину, движущую конфликт, заводит не не туго, чтобы ненароком не ударить.

И снова проблема, насколько возможно, адаптируется «для детей», ибо все уже заранее знают, что фильм будут показывать только на самых-самых утренних сеансах.

«Письмо из юности»

Между тем, подобная история могла быть адресована и детям. Но это, на мой взгляд, требовало иной образной структуры фильма, иной системы доказательств. В этом фильме Наде просто не на кого опереться в своих поисках правды, она одинока. Мир полон обмана и житейских компромиссов. Рядом никого, впору впасть в отчаяние. И если фильм для взрослых мог сделать своей темой н а ш у тревогу за то, как складываются н а ш и взаимоотношения с детьми, то фильм для детей, наверное, должен был бы, на том же материале, предложить историю становления принципов подрастающего человека, утверждения его иммунитета ко всяческой лжи.

Как видим, определение адреса — изначальное, еще на стадии замысла,— задача не формальная, она впрямую связана с о п р е д е л е н н о с т ь ю художественного решения данного фильма, способа выражения в нем мысли, динамики, выбора красок...

В фильме «Ни слова о футболе» эта задача осталась без ответа.

И наоборот.

Точное решение первоначальной задачи могло бы определить четкость авторской позиции, а значит и жанрового, стилевого решения картины в г л а в н о м.

Хороший пример тому — лента, о которой сейчас пойдет речь. Ее авторы проявили понимание специфики своей аудитории и сделали свой фильм, осознанно идя навстречу с в о е м у зрителю. Им, впрочем, это было, наверное, нетрудно — пойти навстречу своему зрителю, потому что они сохранили счастливую способность увлекаться, радоваться и удивляться, как когда-то в детстве. И даже играть, как в детстве.

«Они хотят видеть в вас друга»...

Может быть, писать о картине А. Зака, И. Кузнецова и Р. Викторова «Москва — Кассиопея» сейчас пока преждевременно. В одном из павильонов студии еще стоит роскошная, грандиозная, поражающая воображение размахом технической мысли декорация суперфантастического межзвездного корабля: еще идут съемки второй серии картины. Той самой, где, как можно предположить, и развернется основное действие, ибо первая часть, сколько бы ни была она интересна сама по себе, воспринимается скорее все же как развернутый пролог, экспозиция к собственно фильму.

Поэтому не будем пока предугадывать окончательный результат. Тем более что уже первая серия дает повод поразмыслить о роли в детском кинематографе такого существенно-

го в мире детства элемента, как игра. Существенного — и прочно нами в кино забытого.

Часто ли они учитывались на экране, эти всемогущие законы детской игры, раскованной фантазии, мало обремененной практическими соображениями и целиком устремленной в область чистой, по-детски максималистской мечты? Разве только Ролан Быков в своих фильмах то и дело обращается к этим законам — как к естественным и необходимым в детском кино.

Игра уже сама по себе всегда предполагает условные допуски. Замирая от новизны ощущений, в «совсем настоящей» ракете, выстроенной где-нибудь в углу парка, воображая себя уже далеко за пределами солнечной системы, ребята меньше всего задаются вопросом, доверят ли им, в их «нежном возрасте», такой ответственный и сложный полет. Они — взрослые, сильные, могущественные — летят.

Не надо, согласно условиям игры, мучиться этим вопросом и тем, кто смотрит фильм о путешествии пионеров к далекому созвездию Кассиопея, откуда погибающая цивилизация шлет на Землю радиопризывы о помощи. Фильм вовсе не имеет в виду поставить на общественное обсуждение вопрос об участии малолетних космонавтов в полетах. Фильм играет. В мечту. У кино есть только ему доступная возможность реализовать эту игру-мечту с максимальной степенью совершенства. На экране возникает звездолет, созданный фантазией такой, какая бывает только в детстве, во всеоружии ее поистине не знающего границ могущества. И это горделивое «все могу» непременно увлечет зал. Я видел, специально наблюдал, как впивались в экран зрители «до 16 лет». И как легко и охотно принимали условия игры.

Меня интересовало, какой будет их реакция на подобный род кинозрелища, и я специально пригласил в редакцию на просмотр группу школьников. Меня, признаюсь, смущали предложенные авторами «допуски», многое в фильме казалось мне наивным, случайным, приблизительным и потому необязательным. Хотелось проверить свои ощущения на восприятии десятиклассников из соседней школы.

Первое, о чем спросили мои десятиклассники после просмотра — когда будет вторая серия? Первое, о чем сообщили —«перевоплощаться», как я просил, в ребят помоложе, им не пришлось. Условия игры, предложенные кинематографистами, оказались убедительными и были приняты с нескрываемым восторгом.

Игра не предполагает несерьезности. Экранный космический полет в фильме обставлен всеми атрибутами полета настоящего. Тренировки. Тщательный отбор кандидатур. Фотографии в газетах.

Игра не предполагает и легкомыслия. Входя в роль, ребята ощутимо меняются — на их плечах теперь, когда они одни в космосе, лежит ответственность — пусть воображаемая, от этого она не становится менее серьезной. Надо принимать решения. Надо ликвидировать трудности и бороться с опасностями. Надо многое уметь и многое знать.

Так через игру, без назойливости, без дидактических пассажей, входит в фильм тема необходимости в з р о с л е т ь. Озорство остается с детством, оно прекрасно, и тот парень-верзила, что зайцем проникает на корабль и во все сует нос, причиняя тем самым массу неприятностей, продолжает сознательно предложенную авторами стилистику и г р ы. Но рядом с ней стоит настоящее. Оно чуть дальше, за неуловимой гранью взрослости, но к нему уже подошли вплотную герои фильма. С ними рядом — большая жизнь.

И снова предощущение этой жизни одухотворяет фильм, сообщает ему перспективу, обеспечивает благодарный отклик зрителей.

Потом, в долгой беседе об увиденном, выяснилось, что наши гости-десятиклассники вовсе не прошли мимо просчетов фильма. Они отметили и придуманность, неестественность речи маленьких героев, и неопределенность функций Исполняющего Особые Обязанности, роль которого, наверное, задумывалась как особо значительная, раз приглашен на нее был И. Смоктуновский,— уж не призван ли он, подобно доброй фее из «Золушки», являться во все критические моменты картины, чтобы помочь героям? Да, мы поверили во всесиль-

ность фантазии, так нужна ли нам еще и страховка со стороны всесильных взрослых?!

Отметили ребята и явственную инородность «романтической» истории с запиской — кто-то из девочек написал о своей первой любви, и теперь весь класс мучается вопросом, кто же именно: сличают почерки, ищут автора, и затянувшаяся эта история невольно приобретает оттенок несколько пошловатый.

И все-таки фильм увлек ребят своей устремленностью в их собственное, близкое и вполне реальное будущее. И что самое важное — авторы не пытались снизойти до игры, подобно тем наивным взрослым, которые немилосердно сюсюкают в разговоре с детьми. Они сохранили эту способность — играть. Дети же, как писал Белинский, «хотят видеть в вас друга, который забывался бы с ними до того, что сам становился бы младенцем, а не угрюмым наставником, требуют от вас наслаждения, а не скуки, рассказов, а не поучения».

Умение стать таким другом — искусство высокое, для детского кинематографа первостепенное.

...Итак, замысел

Итак, замысел художника. Святая святых. Интимнейшая среда творчества, касаться которой мы чаще всего избегаем, ибо регламентировать здесь ничего нельзя.

И если все же я сейчас отваживаюсь говорить об этих тонких материях, то лишь потому, что моими союзниками в этом разговоре являются сами же мастера студии имени Горького, давшие образцы плодотворнейших и блистательно осуществленных замыслов.

С замысла все начинается. С того, есть ли у художника всего только новый занимательный сюжет — или есть могучий нравственный посыл к разговору с экрана, свое «не могу молчать!». Определил ли он точно, к кому в зрительном зале он хотел бы обратиться прежде всего. Обдумал ли систему доказательств своей мысли, своего отношения к героям, своих жизненных наблюдений и публицистических выводов. Поостерегся ли выводов априорных, прямиком ведущих к дидактике и иллюстративности.

Об этом мы и пытались говорить сегодня. Не столько о задаче, сколько о «сверхзадаче», не столько о теме, сколько о «сверхтеме». Нет такого термина? Но понятие-то уж точно есть.

В конце концов, именно от этого зависит судьба фильма — будет ли она просто благополучной или станет фильм событием в душевном мире подростка. И потом, спустя

«Ни слова о футболе». Надя — Ира Волкова

«Москва — Кассиопея»

много лет, кто-то скажет о таком фильме благодарно: это фильм моего детства.

Выбирая картины для анализа, мы намеренно ограничились лентами, непосредственно посвященными жизни детей. Хотя, разумеется, такие фильмы «с взрослыми героями», как «У озера», «Надежда», «А зори здесь тихие...», «За облаками небо», правомерно занимают свое место в репертуаре студии, их прямое и активное участие в идейно-нравственном становлении подрастающего поколения несомненно. Мы оставили за пределами нашего разговора такие картины, потому что есть своя специфика в фильмах, воссоздающих на экране мир детей, свои закономерности, свои пути к успеху. И свои ловушки, в которые кинематографисты идут охотно, ибо эти ловушки соблазнительны. Сошлюсь вновь хотя бы на опыт картин «Если это случится с тобой» или «Капля в море».

Теперь же, возвращаясь к разговору о начавшейся перестройке, стоит выйти за пределы этого круга фильмов, как и вообще за пределы репертуара прошлого года.

...В аннотационных сборниках кинопроката распространена фраза: «Фильм рассказывает о...» И почти никогда не встречается: «Фильм р а з м ы ш л я е т о...»

И дело тут далеко не всегда в рекламных штампах. Действительно, куда чаще детские фильмы просто рассказывают, воспроизводят, иллюстрируют некую историю, нежели размышляют по ее поводу. И эта их иллюстративность, думается мне, тоже чаще всего бывает запрограммирована с а м о г о н а ч а л а, когда еще только зреет замысел, когда формируется тематический план.

В искусстве, как известно, сюжет и тема, тема и проблематика произведения чаще всего находятся не в жесткой, прямой связи, а в гибкой, опосредованной. Напомню, как актуально прозвучал, каким необходимым стал накануне войны фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский», формально посвященный седой древности. А если обратиться к опыту детского кино, то разве не воспринимали мы Роберта Гранта как своего друга, разве не о нас самих была песня из фильма «Остров сокровищ»— «Я на подвиг тебя провожала, над страною гремела война...»

Стоит нам принять во внимание это обстоятельство — и как широко распахнутся перспективы нашего детского кинематографа!

И д е й н о е с о д е р ж а н и е фильма неадекватно его сюжетному, предметному содержанию. Этот трюизм я вынужден повторить, потому что над практикой детского кинематографа все же довлеет представление о

некоей прямолинейности связей между дидактическими задачами фильмов и их дидактическими же воплощениями.

Нельзя не разделить пафоса выступления Ролана Быкова на конференции 1974 года по детскому кино, который горячо ратовал не за временные «сиюминутные» отклики на текущие вопросы воспитания, а за подлинно проблемный кинематограф, смело обращающийся как к современному материалу, так и ко всей мировой классике, к сказам и сказкам, к эпосу, к легендам и драмам прошлого, к образам русского фольклора, и снова — не из просветительского порыва, не потому что давно не было экранизаций, а из внутренней потребности найти в богатейшем опыте всей духовной жизни человечества ответ на современные, сегодня нас занимающие проблемы. За кинематограф, который говорит о добре и зле, о силе и слабости, об умении побеждать и мужестве терпеть поражения, о правде и лжи, о социальной зоркости, о непримиримости к классово враждебному, о большой жизни, а не о том, что «взял зонтик — верни вовремя».

Надо ли говорить о том, как необходимо нашему кино планирование, опирающееся на глубоко научное понимание законов развития искусства, связей между искусством и жизнью! Прямолинейное, сугубо утилитарно понятое тематическое планирование может дать результаты и обратные ожидаемым.

Из рассмотренных нами картин лишь две посвящены современности. Еще дефицитнее — п р о б л е м н а я картина о современности.

Еще недавно мы сетовали на абсолютное отсутствие в детском кино фантастических картин. Но вот еще идут съемки комедийных фильмов серии «Москва — Кассиопея», а на студии уже запустили фильм «Большое космическое путешествие», и снова в жанре комедии, и снова — о полете пионеров... При нынешнем дефиците фантастики на экране стоит ли уж так сужать ее тематический диапазон?

Уже говорилось о том, какое место в жизни детей занимает романтика. Не та «некая абстрактная взволнованность души, схоластическая гипертрофированная мечтательность», против которой выступает А. Янов в своей интересной, хотя и односторонней, по-моему, очень уж прагматически ориентированной полемической статье «Голубой ЭОЛИС и серая действительность» («Детская литература», 1973, февраль), а романтика истинная, рожденная естественным обаянием и притягательной силой героя мужественного и справедливого.

Романтику эту тоже трудно втиснуть в темплан в качестве специального пункта; она разнолика и не поддается учету. Но предусмотреть возможность ее появления на экране, создать ей благоприятные условия, запрограммировать ее — необходимо.

«С золотой книжной полки»— так была названа статья в «Правде», с удовлетворением констатирующая новый всплеск интереса в нашем кинематографе к произведениям детской литературной классики. «Всплеск»—выражение «ненаучное», но точное в данном случае: за один год наши студии выпустили сразу и «Всадника без головы», и «Робинзона», и «Совсем пропащий»— по М. Твену, и «Сломанную подкову»— по Жюлю Верну. Подобное наблюдалось, кажется, только в тридцатых годах, ознаменованных появлением на экранах «Детей капитана Гранта» и «Пятнадцатилетнего капитана», «Острова сокровищ» и «Нового Гулливера». Теперь наша «золотая фильмотека» романтических экранизаций ощутимо выросла, спрос на эти ленты — огромный. Только студия имени Горького, которой, казалось бы, и карты в руки, приняла в этом участие самое минимальное — созданный ею новый вариант «Острова сокровищ» оказался намного слабее довоенного.

«Неуловимых» пустили в жизнь со стапелей «Мосфильма».

Ефремовскую фантастику попытались (к сожалению, неудачно) экранизировать в Киеве.

Можно предполагать, что мощный комбинат детского кино, каким теперь призвана стать студия имени Горького, к «золотой книжной полке» потянется как к другу и соратнику... Но романтике пока нет места в планах. Зато — экранизирована оперетта А. Эшпая «Звезда экрана».

Теперь в области «романтических экрани-

заций» наступило тревожное затишье. Капитанам Немо, Гаттерасу, Сервадаку, Гулливеру, Врунгелю, Барбикену и компании, Айвенго, Д'Артаньяну, многим закадычным друзьям нашего детства, судя по всему, придется еще долго томиться «в шорохе мышином, в скрипе половиц»: «медленно и чинно» сойти со страниц на экран им придется, похоже, очень не скоро.

А герои Грина, Стругацких и Ефремова, Альтова и Днепрова — разве не стучатся они в двери киностудий? И не кажется ли после большого мира литературы мир нашего детского кино неоправданно узким и тихим? Не дуют в нем пассаты, не шумят паруса в попутном ветре, не слышно голосов далеких островов, всего того, что необходимо детству.

Но самую большую озабоченность должно вызывать то обстоятельство, что и в репертуаре 1973—1974 годов, и в планах года ближайшего чрезвычайно мало проблемных картин, посвященных сегодняшней ребячьей жизни. Со времен фильмов С. Ростоцкого и И. Фрэза к школьной проблематике студия почти не обращалась.

Много интересного можно ожидать от серии задуманных на студии фильмов о жизни замечательных людей. Важно только, чтобы не сыграла с ними злую шутку тенденция к прямолинейному воплощению дидактической цели, которая способна исказить самые благие замыслы.

Искусство коллективное, каким является кинематограф, может создаваться только в атмосфере столь же доброжелательной, сколь и требовательной. Сейчас, в один из самых решающих и ответственных периодов в жизни студии, как никогда важно, чтобы в ее стенах шел постоянный, искренний, глубоко заинтересованный, откровенный творческий разговор о сделанном, о том, что сделать предстоит. Разговор этот идет, в этом сомнений нет, но, похоже, не всегда получается, сошлюсь хотя бы на очередную конференцию по итогам года, прошедшую на студии весной. Сама организация конференции как бы не имела в виду серьезного обмена мнениями. Были предусмотрены выступления «по одному от каждой кинематографической профессии»— оператор сказал о важности операторского дела, художник — о том, как существенна для кинематографа его изобразительная сторона, и т. д. и т. п. А чтобы о фильмах поговорить — времени не хватило. А ведь поговорить надо.

Среди художников, о фильмах которых шла речь в этой статье, есть люди, творческий потенциал которых не нуждается в дополнительных рекомендациях; высокие критерии для себя они, как я уже писал, установили сами. И если их последующие произведения в иных случаях оказываются «рангом ниже» предыдущих,—не значит ли это, что в самом движении их творческих замыслов постепенно утрачиваются ими же достигнутые высота и масштабность? Многомерность заменяется плоскостностью, и умиротворенная созерцательность приходит на смену глубокой заинтересованности явлениями жизни, стремлению активно влиять на нее своим искусством, которые вели их к созданию тех, лучших лент.

Как это могло случиться? Как помочь мастерам вернуться к их собственному уровню?

Есть о чем поговорить и поспорить...

А принципиальные удачи минувшего года? Разве они не требуют осмысления и поддержки? Все талантливое и перспективное, все смелое и новое, что обнаружилось в них, все, что отразило первые и обнадеживающие результаты начавшейся перестройки, надо брать с собой в будущее.

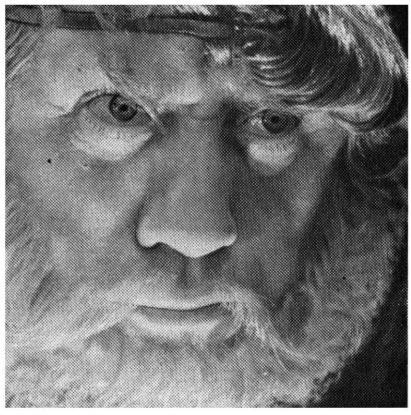
Время не ждет. Не ждут и дети.

Пока мы готовимся к созданию нового проблемного кинополотна или увлекательного романтического боевика, пока раздумываем о необходимости нового Тимура, смотришь, год пролетел, тот самый год, что, по меркам детства — эпоха. Год, два, три — вот и целое поколение пронеслось, сменив детство на отрочество, на юность, так и не дождавшись ни проблемного полотна, ни боевика, ни Тимура.

Это — темпы детства. О них приходится помнить. Иначе — урок останется непрочитанным, добрый посев в чьих-то душах не состоится. Экспресс пролетит мимо.

Перед нами — зритель, который не может ждать...

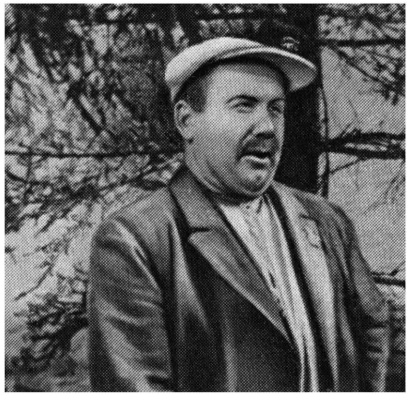
Актеры Малого театра в кино



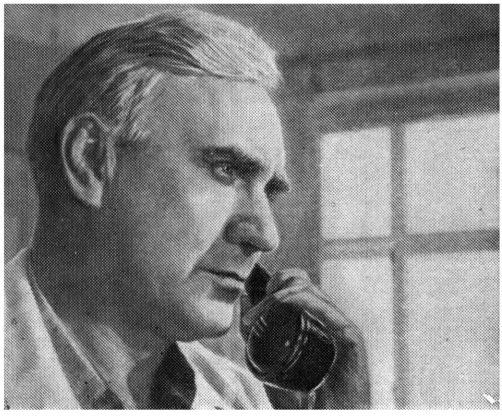
М. Жаров—Малюта Скуратов. «Иван Грозный», 1948

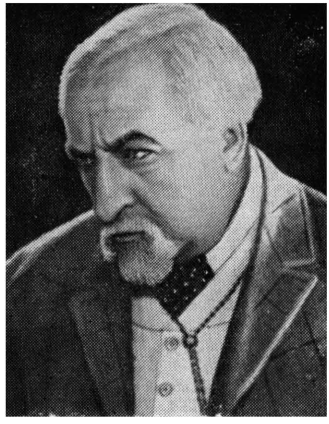
Б. Бабочкин—Суслов. «Дачники», 1966

В. Массалитинова—Акулина Ивановна. «В людях», 1938



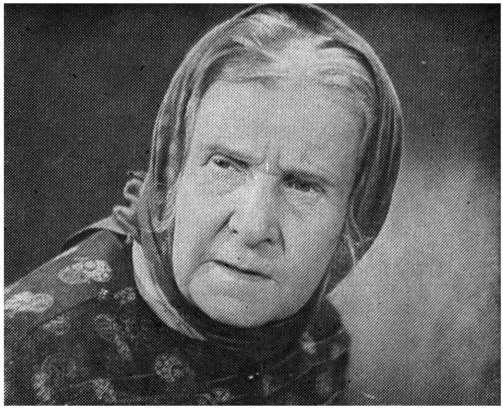
И. Ильинский—Бывалов. «Волга-Волга», 1938





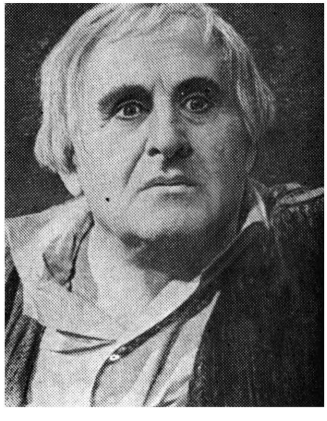
М. Царев — Аристархов. «Поэма о море», 1958
М. Климов—Кнуров. «Бесприданница». 1936

М. Блюменталь-Тамарина—Мать. «Подруги», 1935



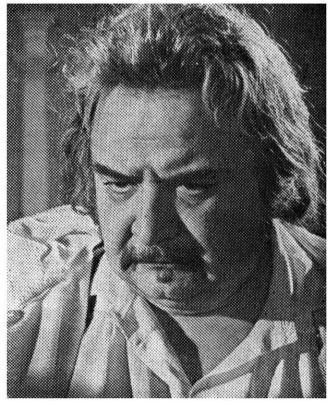
А. Зражевский—Дубок. «Великий гражданин», 1938

С. Менжинский—Гранде. «Евгения Гранде», 1960



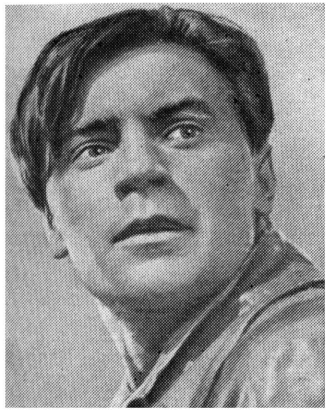
Ю. Каюров—В. И. Ленин. «Шестое июля», 1968

Э. Быстрицкая—Румянцева. «Все остается людям», 1963

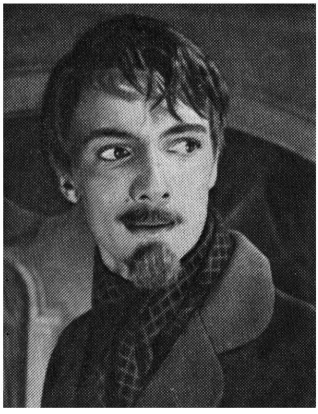


В. Хохряков — Оноре де Бальзак. «Ошибка Оноре де Бальзака», 1968

В. Коршунов—Кирилл Извеков. «Необыкновенное лето», 1957



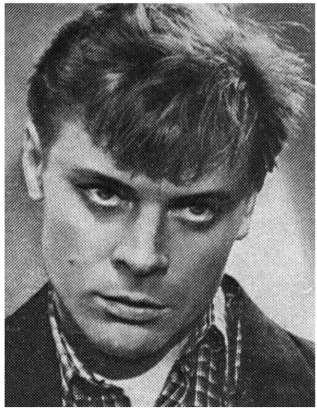
Р. Нифонтова—Катя. «Хождение по мукам», 1959



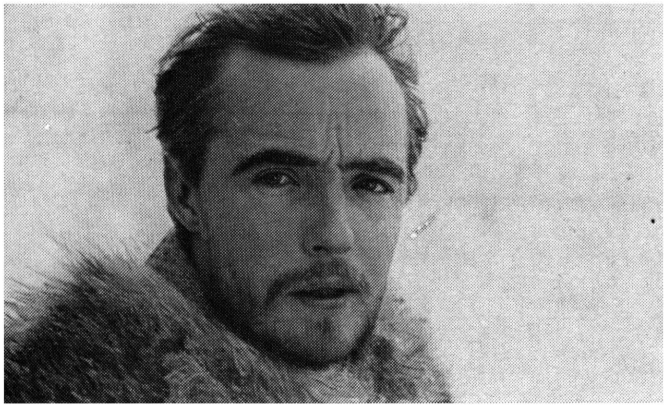
Н. Подгорный — Ганя Иволгин. «Идиот», 1958

Ю. Соломин — Кольцов. «Адъютант его превосходительства», 1970

В. Соломин — Женя. «Женщины», 1965



В. Коняев — Сергей. «Тишина», 1963



Э. Марцевич · Мальмгрен. «Красная палатка», 1969

«Истоки»
«Каждый вечер после работы»
«Личная жизнь»
«Убийца известен»

Даль Орлов

Крупновский характер

«Истоки»
Сценарий Г. Колтунова, Н. Рожкова, при участии И. Лукинского. Постановка И. Лукинского. Оператор В. Корнильев. Художник С. Веледницкий. Композитор А. Лепин. Звукооператор А. Избуцкий. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1973.

В обиходе нашего искусствоведения давно отстоялось такое понятие, как рабочий характер, или иначе — характер рабочего человека, характер человека труда, труженика и т. п. Мы часто пользуемся этими словосочетаниями-определениями, анализируя то или иное произведение искусства, говоря об основных, направляющих тенденциях в движении жизни и творчества, выясняя, да простят мне это повторение, в рабочем порядке и достижения наших художников и их просчеты, порой отход от главных, магистральных путей поиска в области создания образа нашего современника.

Рабочий характер.

А не обедняем ли мы палитру искусства, пользуясь такими категориями, не есть ли в призыве рисовать именно «рабочий» характер недопонимание сложности и многозначности человеческой натуры как таковой? Ведь «люди, как реки,— писал Л. Толстой в «Воскресении»,— вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди...»

Оставим в стороне анализ толстовской концепции человека вообще и конкретный смысл данного его высказывания, в частности. Не в этом, как говорится, сейчас дело.

А дело в том, что рабочий характер как социальный и исторический феномен не только существует, но и занимает все более определенную, все более крупную роль в типологии современного общества, о чем свидетельствуют и практика жизни и практика передового социалистического искусства.

Задача состоит в том, чтобы художник полностью осознал то обстоятельство, что определения вроде «рабочий характер» не ограничивают его творческие поиски, а, наоборот, увеличивают их, ибо четкая социальная определенность героя всегда есть вернейшая предпосылка для художественного проникновения в глубины человеческой личности, для создания яркого, индивидуально неповторимого образа героя, нашего современника.

К сожалению, на практике мы довольно часто сталкиваемся с ситуацией, когда автор, создавая характер, останавливается на полпути к цели, ограничивается лишь обозначением социальной принадлежности персонажа, считая, что этого достаточно, что раз приметы обозначены — дело уже сделано. Этот персонаж у меня в произведении — рабочий, этот — колхозник, а этот — интеллигент! Одного для наглядности я снабжу спецовкой, другого обветренным лицом, третьего очками. Такое «понимание» — конечно, шарж, но, право же, в нем можно легко узнать иные наши фильмы, иных режиссеров и сценаристов.

Обозначение социальной принадлежности героя по принципу «системы знаков», наподобие тех, что вывешиваются вдоль улиц в назидание водителям и пешеходам, не достойно искусства. Назвать — еще не значит раскрыть. А раскрыть можно лишь с помощью всего богатства художественно-выразительных средств. И открытых уже искусством, и тех, что будут открыты в процессе

исследования, художественного постижения жизни.

Передо мной тоненькая пачка, что-то около десяти, газетных откликов и рецензий на фильм «Истоки».

Первая мысль, которая приходит в голову: почему так мало? Неужели мы так уж богаты заметными фильмами о рабочих, что даже двухсерийное произведение, в основе которого лежит известный роман Г. Коновалова, показалось критике недостойным специального внимания? Может быть, оно столь неудачно, что и говорить о нем неприлично? Нет. Рецензенты «Социалистической индустрии», «Советской культуры», «Труда», «Гудка», «Литературной России», нескольких областных и вечерних газет единодушны в общей оценке фильма. Как написал рецензент «Гудка» А. Трошин: «Опуская некоторые просчеты и недоработки, понятные и естественные в работе такого масштаба, можно с уверенностью занести фильм в актив советского кинематографа, в ряд его достижений последних лет» («Гудок», 21 марта 1974 г.).

Итак, с одной стороны — актив, с другой — в целом пассивное отношение к этому активу. Справедливо ли это?

Мне думается, что более прав Евгений Габриловнч, который в своей статье в журнале «Советский экран», касаясь итогов Всесоюзного киносмотра в Баку, писал об «Истоках»: «Это поиск на важном направлении. В нем есть и удачи, и показ таких произведений на наших смотрах не только поощрение авторов, взявшихся за наиболее трудный жизненный материал, но и призыв к творческой общественности всерьез разобраться в том, что действительно удалось, а что не удалось в его художественном воплощении...» («Советский экран», 1974, № 15).

В самом деле, как не согласиться с тем, что творческая общественность и прежде всего наша кинокритика должны по достоинству оценить сам п о с т у п о к художника, взявшегося за тему трудную, но столь важную и нужную для развития всего нашего искусства, для воспитания советского человека. По-моему, намерение такого рода уже само по себе не может не вызвать благодарного и заинтересованного внимания. Тут критик не может не ощутить себя соратователем — как к месту здесь это старое, полузабытое русское слово! — с авторами кинокартины подобного плана. Никто не требует от него похвал и «списывания» недостатков произведения за счет важности его тематики. Пусть критик будет строг, но прежде всего пусть не будет равнодушен. Анализ фильмов, «работающих» на магистральных направлениях нашего искусства, всегда особо бывает поучителен и необходим даже в тех случаях, когда художник потерпел неудачу. Ибо и неудача мостит тракт для тех, кто пойдет следом и добьется большего. Подводить итоги, попытаться вывести их из преподанных практикой у р о к о в — важнейшая задача критики, в этом ее прямое общественное призвание и долг перед нашим искусством.

Одновременное чтение нескольких рецензий на одно и то же произведение — чтение в высшей степени поучительное.

Естественно, что единодушия в конкретных оценках ожидать не приходится да и не надо. Однако мера «разлета», степень несоответствия все-таки поражают, вызывают в свою очередь недоумение и горькие размышления о степени готовности иных наших критиков к решению стоящих перед всеми нами задач.

Вот, скажем, ироническое отношение рецензента к такому эпизоду из фильма «Истоки». Пишет М. Гаврилов в «Вечерней Москве» (27 февраля 1974 года) об истории того, как «познакомились, полюбили друг друга невеста инженера металлургического завода, дочь директора гимназии Любаша и простой рабочий Денис Крупнов... Заводской умелец починил барышне коньки и ненароком вгляделся в бумагу, в которую были они завернуты. А обертка-то оказалась большевистской листовкой.

— Вот я сейчас почитаю ее рабочим! — озорно восклицает Крупнов.

Читает. Прибегает жених. Бьет Крупнова. Рабочий сваливает соперника в тачку и с позором везет его по цеху. Потом каторга. Потом женитьба перед дорогой по этапам...»

А в изложении А. Трошина тот же сюжетный мотив выглядит совсем иначе, тональность тут — другая: «Мы знакомимся с ними (с Крупновыми.— *Д. О.*) в преддверии революционных бурь, о которых пока не подозревает щеголеватый владелец сталелитейного завода Гуго Хейтель, обхаживающий молоденькую Любашу, курсистку из благородных. Не подозревает беспечный немец и того, что частые визиты Любаши на завод отнюдь не так романтичны, как ему кажется: из рук молодой девушки рабочие завода тайно получают листовки. Одна из таких листовок познакомила Любашу с ее будущим мужем — Денисом Крупновым».

Третье освещение ситуации дает О. Курган в газете «Труд» (27 февраля 1974 г.): «Только познакомившись с таким Денисом, начинаешь понимать, за что его, простого тогда рабочего парня, могла полюбить на всю жизнь красавица гимназистка Любава, пошедшая вместе с ним в царскую тюрьму, воспитавшая таких сыновей».

Оставим в стороне мелочи: в одном месте Гуго Хейтель назван инженером металлургического завода, в другом — его владельцем. Любава оказывается то курсисткой, то гимназисткой.

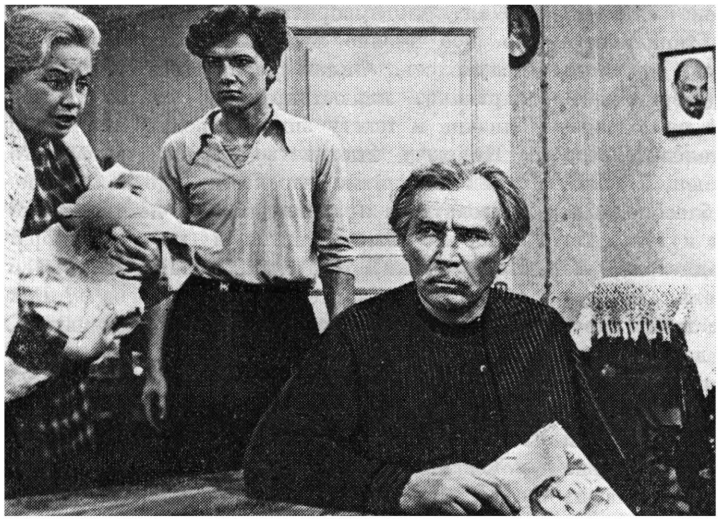
Гораздо более беспокоит противоположное отношение к с у т и одной из главных сюжетных завязей произведения. Это ведь не мелочь — оценка истоков в отношениях двух главных героев фильма, его магистральной лирической линии.

Или, скажем, оценка архитектоники картины, что для серьезного анализа всегда является моментом особенно принципиальным. А. Гаврилов (газета «Кузбасс», 5 апреля 1974 г., г. Кемерово) отмечает, что авторы «избрали для фильма новеллистическую форму, позволившую избежать как скороговорки, так и простой киноиллюстрации литературного первоисточника. В результате удалось создать оригинальное произведение, дать собирательный портрет, обобщенный образ рабочего класса, олицетворяющего могучий дух советского народа». В. Софронова, наоборот, считает («Советская культура», 11 июня 1974 г.), что «говорить о целостной удаче трудно, ибо именно художественного целого не получилось. Фильм распадается на куски, картинки, иллюстрирующие те или иные близкие к тексту эпизоды романа».

Не хочу выступать в роли третейского судьи, не считаю, что кто-нибудь может претендовать на хранение ключей истины — кто прав, кто нет, выяснится в и т о г е спора. Но все-таки, товарищи, давайте подумаем об авторах и зрителях: как им-то быть? Как одним оценить результат ими содеянного, а другим разобраться в том, что же перед ними такое — фильм или только его руины?

Уверен, что проявлению оригинальности почерка и своеобычаю взглядов критика не помешает единство в принципиальных вопросах, стремление руководствоваться в оценке того или иного произведения общими исходными идейными критериями. И наоборот, опасно велика вероятность ситуаций, подобных той, о которой у нас только что шла речь, когда критики подходят к оценке произведения, требующего к себе особенно пристального и заботливого внимания, как к проходному эпизоду в работе — еще один очередной фильм, еще одна очередная рецензия. Ведь если в фильме действуют представители рабочего класса нашей страны, то одно это уже должно было бы потребовать от нас, критиков, и самой высокой меры ответственности и принципиальности. Если на этом тематическом материале сделаны какие-то открытия, как их не выявить, как им не порадоваться? А если художника постигла неудача, то как же не разобраться в ее природе!

Я далек от мысли, что моя статья об «Истоках» должна стать истиной в последней инстанции. Не собираюсь я воспользоваться и выгодной позицией человека, который выступает не первым и потому имеет возможность раздать всем сестрам по серьгам. Нет и нет! Статья эта, хоть она и больше по объему, чем газетные отклики моих коллег, тем не менее, как и их выступления, субъективна. Хотя к объективности я буду непременно стремиться. В работе режиссера И. Лукинского, его авторской и постановочной группы, мне



«Истоки». Светлана — Л. Новосёлова, Санька — Ю. Шлыков, Денис Крупнов — И. Лапиков

видится явление, симптоматичное для понимания всего кинопроцесса, при всех художественных просчетах, которыми страдает фильм и на которые, конечно же, нельзя закрывать глаза. Когда добрые намерения создателей не достигают в процессе их реализации поставленной цели, стыдливо отмалчиваться, делать вид, что никакого расхождения между целью и результатом вообще нет, ни с какой стороны не полезно для искусства.

Одно можно сказать со всей определенностью уже в самом начале разговора: фильм «Истоки» еще раз доказывает, что в рамках понятия «рабочий характер» — множество творческих возможностей и для выявления личности художника, и для раскрытия психологических глубин и своеобразия каждого конкретно взятого героя.

В. И. Ленин писал: «...Необходимо, чтобы не обманывать себя и других, определить понятие «рабочий» таким образом, чтобы под это понятие подходили только те, кто на самом деле по своему жизненному положению должен был усвоить пролетарскую психологию. А это невозможно без многих лет пребывания на фабрике...» (Полн. собр. соч., т. 45, стр. 20).

Пролетарская психология усваивалась Денисом Крупновым, героем фильма «Истоки», именно многими годами пребывания на фабрике, она, эта психология, сделала неизбежным его участие в революционной борьбе. Мы впервые знакомимся с Денисом (И. Лапиков), когда он возвращается с каторги в родной дом, идет по волжскому городу, видит размах осенней реки с прибитой к берегу первой шугой. Широкий простор, открывшийся его взгляду, читается как образ надежды и свободы, той свободы, которая уже переступила через порог России. Недаром три его сына с красными бантами на пальтишках в тот момент, когда батя давно нехоженой дорогой шагает к дому, бьют в колокола на городской звоннице, дабы весь честной люд знал, что грянул Октябрь семнадцатого года, что пролетарская революция — свершилась.

Денис — Лапиков входит в фильм хозяйской, уверенной походкой. На протяжении двух серий актер с разных сторон покажет нам своего героя, и мы снова и снова будем убеждаться, что выбор исполнителя на главную роль в фильме был сделан на редкость удачно. Вся худая, костистая стать его, достойная

манера держаться, спокойная мудрость пристального взгляда — все угадано точно, узнаваемо и верно по самому высокому художественному счету. Он оттуда — с фабрики, с каторжных трактов, из пролетарских колонн...

Своим сложением фильм «Истоки» остается верен традициям развернутой романной формы, издавна освоенной советским кинематографом. Перед нами, мне кажется, не фильм по поводу литературного произведения, а сознательно стремящаяся быть верной первоисточнику экранизация. И как бывает в подобных случаях, последовательность и строгость в отборе изобразительных средств, нежелание фильма выдавать себя за большее, чем он есть на самом деле, оборачиваются новой художественной реальностью, реальностью другого искусства. Фильм как бы отрывается от романа и начинает существовать самостоятельно, утверждает себя в системе координат своего собственного экранного мира, когда в полную меру оказалось приведена в действие система иного искусства, искусства кино, сильного, в числе прочего, своей предметной, вещной наглядностью.

Здесь не требуется, скажем, никаких слов, чтобы доказать — Денис и его сын Юрий — одной породы, одних кровей, достаточно рядом на экране поставить И. Лапикова и Н. Олялина. И вы с удивлением обнаружите, что внешнее их сходство (для этого фильма такая находка немаловажна) художественно как-то по-особому многозначно.

Через зримое мы движемся к сути. Убеждаемся, что они сходны и в большем, что ценностные категории, важные для одного, важны и для другого, что едины они взглядами на происходящее вокруг, на то, в чем сами участвуют, на свое дело.

И Денис, мастер-сталевар, и Юрий, партийный работник, и подручный сталевара Александр Крупнов, и все эти братья, дядья, племянники Крупновы, при очевидной разнице жизненного опыта, едины здоровой своей моралью, пониманием трудовой чести, высоким достоинством без бахвальства, осознанием собственной ответственной роли в жизни государства. Эти «производители материальных ценностей» интересны нам не только словами, теми, что ими произносятся, а и поступками, видимым отношением к окружающим людям и к работе.

Человеческие связи, симпатии и антипатии, прорисованные в картине, я бы сравнил с концентрическими кругами, расходящимися от одного центра, и центр этот, как ни грубо прозвучит сие для утонченного эстетического уха,— все-таки профессия! Рабочая профессия, которая за десятилетия своей власти над этой семьей, сделала ее рабочей семьей, воспитала в ней подлинно рабочую мораль уважения к труду и его результатам.

Отсюда и крупновская органическая приверженность к правде, и открытая прямота суждений.

Вспомним, как Денис говорит с секретарем горкома Солнцевым (В. Хохряков), вся большая рыхлая фигура которого, широкое доброе и усталое лицо как бы свидетельствуют о потерянной способности действовать решительно и смело, в соответствии с напряженным периодом тех предвоенных лет. Вспомним, как Денис прямо заявляет ему: «Не можешь, уходи!.. Вникни, Тихон Тарасович!»

Этот откровенный разговор происходит, кстати, в цехе, на рабочем месте Дениса, там, где Солнцев — редкий гость (Денис Солнцеву: «Ты бы, хоть любопытства ради, подержал в руках стальную лепешку!..»). Здесь мы невольно воспринимаем гудящую на втором плане плавильную печь не просто как предмет производственной обстановки, но как знак человеческого качества героя, неопровержимый аргумент в пользу весомости каждого его слова.

Сослуживцы характеризуют Юрия Крупнова, как человека, «который говорит только то, что думает».

Он умеет давать четкие ответы на прямо поставленные ему жизнью вопросы. И при этом в его лице мы ни на мгновение не уловим сомнений — стоит ли говорить правду или лучше слукавить? Он отвечает всегда честно, принципиально, открыто, потому что нет у него никакого личного интереса ни в чем,

кроме одного — наше, советское, должно быть защищено надежной броней.

Сменив Солнцева в его должности, Юрий Крупнов полностью отдает себя достижению главной цели: созданию броневого щита родины. Как и отца, Юрия отличает хозяйское отношение к жизни, совершеннейшая уверенность в том, что всего можно добиться «своею собственной рукой».

Постановщик фильма все время обнажает, все время подчеркивает, акцентирует этот нерв картины, находит все новые и новые краски, чтобы зримо выявить черты классовой принадлежности своих героев. Наверное, не случайно в начале картины фабрикант-немец Гуго Хейтель (А. Вокач), хозяин завода, на котором работает молодой Денис Крупнов, вроде бы и не смотрится хозяином, так он растерян и даже неуместен на собственном предприятии со всей своей неуверенной походочкой и заискивающими ужимочками. Он ведь уже не хозяин ни завода, ни собственной судьбы. Час пробил! Что с того, что еще удалось ему упечь Дениса на каторгу? Все равно красавица Любава, дочка директора гимназии, предпочла Дениса, а не его, Гуго Хейтеля...

Нет, не хозяин Гуго Хейтель в этой жизни, в этой стране, где зреет революция и три брата Крупновых — Денис, Матвей и Савва — живое ее олицетворение. Вот они идут в колонне демонстрантов и поют «Варшавянку», зачинщики бунта против хозяев, тех, кого скоро история назовет бывшими.

«Денис рвался к бунту,— скажет Любава,— к восстанию, как река, на которой он вырос».

●

Кинороман «Истоки» в полной мере представляет нам Крупновых не только в сфере общественно-производственных, но и личных, семейно-бытовых отношений. И это очень важно. Потому что эти отношения много говорят о них, ярко их характеризуют.

Денис и Любава (А. Климова) — как бы вершина сложных сплетений и разветвлений большого рода крупновской семьи. Их длинная жизнь, что называется, сложилась, удалась, стала вроде бы эталоном для всех остальных. А жизнь оказалась и долгая и непростая. Все, чем жил народ, страна, находило и здесь, в этой микроячейке общества, свое отражение и преломление. Ведь говорил же Энгельс, что «отдельная семья дает нам в миниатюре картину тех же противоположностей и противоречий, в которых движется общество...»*. Сталевар и его верная жена с честью прошли по жизни. Их дом на берегу Волги поистине стал гнездом, в которое постоянно слетаются отпрыски разветвленной рабочей династии, слетаются сюда с горестями своими и радостями, черпают здесь запас душевной бодрости, находят поддержку в несчастье, ответную радость — в минуты удач.

В основе высокого и прочного чувства Дениса и Любавы несомненно было единство взглядов и общность целей. От того момента, когда Денис передал ей коньки, завернутые в прокламацию, через цепь испытаний, через общее счастье, связанное с рождением и воспитанием детей, вплоть до финальных кадров, когда вместе они, старые, выходят на крыльцо дома, и он говорит ей: «Не горюй, мать, у нас с тобой хорошие дети!»

Да, основы человеческой личности закладываются в семье, ибо пример родителей, моральный климат дома во многом, а порой и в решающем, определяют свойства будущего взрослого человека. И в данном случае мы видим, что именно крупновские корни, питаемые соками трудовой жизни, определили облик каждого из этой семьи, где личностные отношения проверяются категориями высокого духовного чекана, где верность, чистота, целомудрие, высокая требовательность и понимание рождены народным опытом и осознанием своей роли на этой земле.

Мы не можем не быть солидарны с Денисом Крупновым, когда он, добродушно захмелев, поднимает тост за всех Крупновых и радуется за них радостью щедрого, много сделавшего и много понимающего старого человека, за Крупновых-волжан, о которых с веселой ух-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 70.

мылкой он говорит: «Считай каждого рыжего своим — и не ошибешься!»

Не надо думать, что жизнь героев «Истоков» всегда и всюду идет гладко, что крупновская их закваска уже как бы сама по себе является залогом счастья и благополучия: они-де живут по правилам, не изменяют традициям, и любезная жизнь предупредительно благодарит их за это своими заботами. Нет, фильм далек от подобной утешительной схемы. На долю каждого из этой семьи выпадает своя мера испытаний, в том числе и в личной сфере. Важно, что в каждом конкретном случае выявляется ведущая доминанта поведения и отношения к случающемуся, которая каждый раз побеждает в новых, порой неожиданных и острых ситуациях.

Разные фазы и срезы семейных отношений в крупновском гнезде показывает фильм. Тут и отношение к «некрупновской» невестке, жене погибшего в Испании Константина, героя-летчика, чьим именем назовут родившегося уже без отца ребенка, отношение терпеливое, когда вроде бы и не своя она по духу, но все равно своя. Она страдает, ее им жалко, и хоть неправильно она рассуждает, считая, что это Крупновы с их непреклонным патриотизмом и идейной прямотой и погубили ее мужа, а все равно она достойна терпеливого снисхождения. Досадно, что роль Светланы, жены Константина, сыграна актрисой излишне прямолинейно, как бы на одной истерической ноте. Но для нас важно не столько это, сколько отношение к ней Крупновых: мудрое, предупредительное, доброе.

Еще один аспект личной ситуации: юношеская, а, точнее, даже мальчишеская влюбленность Александра (Ю. Шлыков), молодого сталевара, в Марфу Холодову (Л. Мышева), соперничество с Рэмом Солнцевым (С. Гальцев), купания при закате, совместные прогулки на лодке, соперничество, не отягощенное злобой или ревностью, открытое состязание хороших добрых ребят за сердце девушки.

И, наконец, наиболее подробно исследованные отношения Юрия Крупнова и Юлии Солнцевой (А. Покровская).

О чувстве, возникшем между ними, мы поначалу узнаем как бы отраженно, из короткого обмена репликами между Денисом и Юрием, когда отец спросил сына, что это он все бобылем ходит — монах, что ли, или бабник... На что Юрий с достоинством ответил: «Не монах я и не бабник. Вот ее и жду...» И отец не стал приставать к нему с навязчивыми поучениями, сказал только — «сам разбирайся в своих кадрах»...

Уже само общественное положение Юрия Крупнова, секретаря парткома крупного оборонного завода, окрашивало в определенные тона его отношения с дочерью первого секретаря горкома партии. Ведь для Юлии, такой, какая она есть, ситуация складывалась неразрешимая, поскольку ее любимый и ее отец оказались противниками в подходе к проблеме, одинаково остро стоявшей перед ними обоими. К тому же волею обстоятельств именно Юрий должен был в конце концов занять место Солнцева. И когда это случилось, дочь, верная памяти отца, отказалась быть женой Юрия, не смогла забыть слова Тихона Тарасовича о ненавистных ему Крупновых, которые «на все стулья свои шапки разложили», его категорическое нежелание пустить одного из них еще и в свой дом.

После смерти отца Юлия приходит в его кабинет, где, кажется, каждый предмет еще хранит о нем память, и ставит точку в своих отношениях с Юрием, говоря ему: «Я не смогу быть твоей женой, отец не позволит... Может, это не ты, может, это время убило отца, но убило его твоими руками... Вот и прощай, Юрка...»

Что и как он мог ей в эту минуту объяснить? Что это время потребовало от него суровых и решительных поступков в те дни и что не только за себя, а и за нее, за людей, за всех, далеких и близких, отвечал он. Тогда, в ту минуту, она бы еще этого не поняла. Не поняла бы!

И он промолчал.

Не нам судить Юлию, пусть судит себя сама, хотя уходу ее от Юрия и можно найти объяснение. Нам опять-таки прежде всего важно увидеть здесь, как повел себя Юрий

Крупнов, почему не сломился, как победил душевную травму ради большого дела, которое ему доверили. Как ни трудно складывались его отношения с Юлией, он всегда оставался человеком цельным и духовно тактичным, он оставался Крупновым из породы Крупновых, какими мы их узнали — однолюбами и максималистами.

Таков же Матвей Крупнов...

Матвей — крупный советский дипломат. В 1939 году он работает в Германии и каждого из верховной фашистской камарильи знает в лицо. На его глазах Европа все ближе и ближе сползала на грань военной катастрофы, и он, видя это, делал все, чтобы этого не случилось. Но не от его только усилий зависела историческая ситуация.

В. Стржельчик умело ведет свою роль. Пристален и нетороплив взгляд его умных страдающих глаз. Однако по ходу фильма, особенно, когда Матвей оказывается в кругу семьи, в родном доме, на Волге, мы ловим себя на впечатлении, что он как-то не очень точно вписывается в круг своих родственников и домочадцев. Он хорош и интересен как бы сам по себе, вне связи с Денисом, с Саввой или тем же Юрием. Слишком уж он не по-крупновски вальяжен и, простите за сильное словцо, барственен, особенно для этой семьи, в которой так или иначе, каждый отмечен общей крупновской метой, той самой, о родовых признаках которой уже сказано нами выше.

А ведь функции Матвея чрезвычайно важны для киноромана в целом. Матвей — интеллигент в первом поколении (по сути, а не по тому, каким сыграл его актер), но премудрости большой дипломатии освоены им, по-видимому, широко и полно. Вспомним, сколько необходимого терпения проявляет он во взаимоотношениях с Гуго Хейтелем, его непрошеным советчиком «по международным вопросам», сколько жесткости в голосе Матвея, когда он возвращает фотографию Константина Вилли Хейтелю, объясняя, что тот ошибается, это не его племянник: просто все мужественные люди похожи друг на друга. Находясь в самом фашистском логове, Матвей Крупнов многое видит и понимает, даже, возможно, понимает лучше тех, кто считает, что он несколько паникует, предупреждая о близости войны,— надо-де побыть дома, немного передохнуть, и тогда станет ясно, что не так еще страшен черт, как его малюют...

После восемнадцатилетнего перерыва Матвей ступает на перрон родного города, а потом просит остановить машину, которую ведет Юрий, у высокого кирпичного забора с приметной только ему выемкой. Опираясь об эту выемку, он с братьями и перемахнул когда-то через забор, скрываясь от конных жандармов, разгонявших демонстрацию.

Вместе с Матвеем (который, по нашим наблюдениям, очень уж подчеркнуто здесь «отдыхает»), в крупновский дом приходит тревога, озабоченность. И то и дело возникают разговоры: быть войне или не быть, сильна Германия или одолеем ее одним махом? И где все-таки Константин? Что это так долго нет от него вестей?.. Все это точно передает атмосферу предвоенных переживаний, пропущенных сквозь быт одной семьи, очень, в принципе, обычной и очень похожей на другие семьи.

Матвей-то знает, что Константин геройски погиб в Испании, но поначалу таит про себя правду. И только когда молчать дальше становится невозможно, чувствует себя вынужденным рассказать обо всем Денису и стать свидетелем истерики Светланы, безутешного горя матери...

●

Но пора сказать и о Савве Крупнове (Г. Епифанцев), человеке тоже незаурядном. От простого рабочего прошел он путь до директора завода, показал хватку, размах, смелость. Был выдвинут в заместители наркома, стал заправлять делами в государственном масштабе. Но тут у него не заладилось. И тогда, будучи натурой честной и открытой, сам пошел в ЦК, сказал — не справляюсь. Его поняли. Вернули на завод директором.

Не каждому дано выдержать такой «афронт», а он выдержал. Выдержал, потому что хоть

«Истоки». Юрий — Н. Олялин, «Матвей — В. Стржельчик

и был честолюбив, а дело ставил превыше всего и имел чувство ответственности, а ответственность, по определению его старшего брата Дениса, не штаны — ее не сбросишь.

Крепкий телом, размашистый в жестах, решительный в высказываниях, он сразу начертал перед подчиненными задачу: не ждать, пока будут построены два больших новых цеха, а уже с первых плавок на имеющихся площадях дать сталь необходимого качества.

В эту минуту нам становится понятно, почему Савва не удержался в заместителях наркома. Расчета ему не хватало, трезвой оценки обстановки, научного, говоря по-нынешнему, подхода к делу. Не случайно те, перед кем он поставил только что очерченную задачу, не выказали энтузиазма, чем несколько обескуражили нового (или старого — как сказать?) директора. Пришлось ему даже пойти в своего рода психологическую атаку — предложить при испытании всем встать позади тех новых броневых плит. Во главе с ним лично, конечно!

Слава богу, что не встали. На полигоне первые же плиты были пробиты легкими артиллерийскими снарядами навылет.

Своеобразие нового положения Саввы Крупнова заключалось и в том, что партийную организацию завода возглавлял его племянник Юрий.

К чести директора надо сказать, что здесь он не ударился в амбицию, стал прислушиваться к мнению и Юрия, и партийной организации, и опытных производственников.

А к чести Юрия надо сказать, что он проявил выдержку и понимание в трудных условиях, создавшихся благодаря волюнтаристским, как сказали бы мы сейчас, действиям его дяди.

После первых испытаний были сделаны серьезные коррективы, и дело пошло на лад...

●

Говоря о Крупновых и их династии, мы поневоле говорим о времени, об эпохе, о целом поколении людей, которые решали судьбы страны, являлись участниками самых главных событий в ее жизни, которые эту жизнь своими собственными руками созидали. Они раскрываются перед нами как полнокровные, значительные личности, проявляя такие свои человеческие качества, которые мы по праву назовем чертами поколения, чертами эпохи, уходящей своими истоками к семнадцатому

году и завершаемой концом тридцатых годов.

Из фильма мы узнаем много важного о тех истоках, которые предопределили нашу победу в войне, о росте промышленных ресурсов страны и, что не менее важно, человеческих ее ресурсов, о тех людях, которые, пройдя войну и одержав победу, подготовили жизнь и успешную работу нынешних поколений...

Фильм познакомил нас с теми, кто стоял у истоков нашей индустриальной и государственной мощи, позволил с разной, конечно, степенью проникновения в каждом конкретном случае, но в целом глубоко, вглядеться в их глаза и души, поверить в их силу и обаяние, заразиться их оптимизмом и верой в правоту избранного для жизни дела.

Кинороман «Истоки» звучит современно не только и не столько потому, что мы найдем в нем схожие с сегодняшними производственные или личные ситуации, что отдельные реплики или фразы из него могли бы быть произнесены и нынче. Это было бы слишком поверхностное понимание современности произведения искусства. Фильм, мне кажется, современен прежде всего своей точкой зрения на определенный этап нашего исторического развития, духом оптимизма и верой в будущее, образами людей, в нем представленных, в которых мы легко угадываем истоки современного характера советского человека.

●

К сожалению, в этом смысле не все в картине равноценно. Может быть, это прежде всего относится к образу Михаила (Г. Сайфулин), одного из сыновей Дениса Крупнова. Он появляется уже к концу двухсерийной ленты и появляется, по расчетам авторов, видимо, не напрасно. Потому что ему посвящена заключительная глава кинороман.

До этого о существовании данного персонажа мы знали только из нескольких реплик: Мишка, мол, уже восемь лет в бегах и написал книгу, которая, кажется, называется «Дороги и люди», где дороги получились, а люди — не очень...

И вот, последняя глава — «Михаил». Начало действия — 1940 год. Цветное изображение сменяется черно-белым, и зритель, привыкший к «условиям игры» данного фильма, понимает, что перед ним ретроспекция, предыстория героя.

Финская кампания. Михаил, военный корреспондент, выносит на себе раненого танкиста, спасает его от неминуемой смерти. Поступок, который характеризует его как настоящего Крупнова.

Но когда черно-белое изображение вновь меняется на цветное и Михаил оказывается за дружеским столом в кругу семьи, начинается нечто странное.

Почему-то оказывается, что наш герой перед всеми своими домочадцами «в неоплатном долгу». Он и сам об этом сообщает во всеуслышание. Отец же в ответ советует ему искупаться в Волге, чтобы смыть с себя окалину.

Зритель в недоумении. Что за долг, какая окалина?!

Дальше — больше. Юрий роняет фразу о том, что Михаилу не жалость нужна, а правда. Сам же Михаил горестно резонерствует, что не из той он сварен стали, что все Крупновы.

И впрямь, новобранцу Александру, которого вся семья провожает в армию, Михаил пожелал не убить ни одного человека — ни хорошего, ни плохого. На что старый Денис отрезал: «Не те слова сказал, не тот случай. Все у тебя не ко времени!..»

Но когда Михаил, уезжая из дома, оставляет матери записку, в которой высказывает надежду, что, может быть, и он когда-нибудь станет Крупновым, Денис вдруг с гордостью резюмирует: «Наконец, и у Мишки пробился крупновский характер».

Зрителю остается только недоумевать по поводу этого загадочного человека. Что за личность Михаил? Какие муки терзают его, что он натворил до того, как возник перед нами на экране, что потерял и что ищет?

Всех этих вопросов не было бы, покажи

авторы Михаила в действии, снабди его поступками, а не только словами, смысл которых остается темен и вял.

Все это тем более досадно, что глава о Михаиле как бы завершает фильм. Она, конечно, не снимает впечатления, производимого кинопроизведением, но все же заметно его разжижает и ослабляет. Главное, что в ней мы никак не можем разглядеть темы «истоков», той, которая организует и поднимает на уровень значительных художественных обобщений весь кинороман. Для чего же тогда потребовался авторам такой Михаил? Наверное, все же не для доказательства той «истины», что в семье не без урода...

Не могу не сказать и о том, что так называемый «лагерь врагов», классовых и политических, представленный прежде всего образами Гуго Хейтеля и его сына, фашистского летчика Вилли, обрисован в кинокартине несколько упрощенно, слишком однозначно, что ли. Гуго — прошлое Германии, Вилли — ее будущее, по словам того же Вилли. В принципе-то, конечно, это так, но и не очень так. И Гуго — не только прошлое, и Вилли — не совсем будущее... К сожалению, и актеры, получив столь ограниченно сформулированную задачу, не привнесли в ее решение достаточной полноты выражения.

Справедливости ради надо согласиться и с мнением ряда критиков, что «отдельные эпизоды грешат кинематографической вторичностью» (Е. Глотов, «Рабочий край», 23 марта 1974 г., г. Иваново). Так, любовная коллизия Юрия и Юлии, в определенном смысле, и впрямь напоминает сюжетную ситуацию из каверинских «Двух капитанов», что зорко подметил Ю. Марьямов*. Видели мы и до «Истоков» на экране, как вывозят хозяина на тачке из цеха. Без индивидуальных, самостоятельно найденных черт и подробностей решена сцена допроса Константина испанскими фашистами...

Думаю, что именно эти и подобные им детали, а никак не принцип построения, дают повод обвинять ленту в некоей иллюстративности. Один критик, кстати, назвал построение ленты новеллистическим, снабдив свое определение отрицательным знаком, другой же просто объявил, что фильм распадается на куски и отдельные картинки. Так уж и распадается? Сомневаюсь в правильности этого утверждения. Во всем кинофильме я, наоборот, вижу определенную цельность, взаимосвязанность отдельных моментов в судьбе, исторически, кстати сказать, детерминированную.

Но в конце концов, выбор композиционного решения — право авторов. Другое дело, с какой глубиной разработки оно проводится в жизнь. Об этом и надо бы говорить критике. Тот же «принцип новелл» может быть осуществлен иллюстративно, а может содержать художественные открытия. Тут можно присоединиться к трезвому наблюдению Т. Комарова из «Социалистической индустрии» (от 5 мая 1974 г.): «Мы не расстаемся с Денисом Степановичем на протяжении обеих серий, в то время как остальные из крупновской гвардии становятся поочередно героями какой-нибудь одной новеллы: таково композиционное построение фильма...» Авторы, повторяю, избрали такое решение и имели на это право.

●

Финал фильма — раннее утро 22 июня 1941 года. Мы видим это утро глазами молодого призывника Александра Крупнова, которому только что во сне пригрезилась Марфа Холодова, видим ранний тихий рассвет, туман над купами деревьев, отблески сонных озер, видим небо с наползающими на него тучами.

Но война, и смерть, и горе пришли в семью Крупновых раньше. Ожидание вестей от Константина, неверие, что с ним может произойти что-то страшное, и затем весть о том, что непоправимое случилось, и повестка о его героической гибели, дрожащая в руках потрясенной горем матери, и надежда жены, что, может быть, допущена ошибка и Константин жив,— все эти, если можно так их называть, «детали» — как бы первые горестные хлопья того трагического снегопада, кото-

* «Литературная Россия», 27 марта 1974 г.

рый совсем скоро обрушится на миллионы советских людей, миллионы семей, которые будут ждать вестей с фронта и бояться за жизнь отца, брата, сына, дочери, и получать повестки о смерти, и не верить, что это правда, все это будет, и здесь, в фильме, в семье Крупновых мы как бы пройдем первый курс будущих трагических испытаний.

Поэтому фильм «Истоки», весь как бы посвященный предвоенному времени, на самом деле уже во многом фильм и о военном времени. Он об истоках в широком смысле этого слова.

Он и об истоках нашей экономической мощи, ковавшейся партией и укрепляемой вот такими Крупновыми по всей стране, он и о духовной мощи народа, которая крепла и множилась в предвоенные годы, он и об истоках душевной стойкости, которая позволила людям нашим советским выдержать горе и гибель близких, устоять, не сломиться и не отчаяться, всегда верить в победу и победу добыть. Добыть на фронте, выковать в тылу. Кинороман «Истоки», при всех своих недочетах и несовершенствах, сумел рассказать нам много существенного, важного, неповторимого о наших отцах и дедах, и в этом его принципиальная ценность.

А. Демидов

Без конфликта

«Каждый вечер после работы»
Сценарий К. Ершова, О. Прокопенко. Постановка К. Ершова. Оператор Н. Кульчицкий. Художник Д. Боровский. Композитор Я. Лапинский. Звукооператор Г. Калашникова. Киностудия имени А. Довженко, 1973.

«Личная жизнь»
Сценарий И. Герасимова, при участии В. Довганя. Постановка В. Довганя. Оператор В. Давыдов. Художник А. Добролежа. Композитор М. Скорик. Звукооператор Ю. Горецкий. Киностудия имени А. Довженко, 1974.

На первый взгляд, эти два фильма едва ли сопоставимы друг с другом — и по жанру, и по затронутым проблемам, и по приемам художественной выразительности.

«Каждый вечер после работы» — фильм, состоящий из лирических зарисовок, коротких новелл, каждая из которых имеет даже собственное название. Авторы не заботились о строгой последовательности событий, им по душе свободная композиция, основанная на принципах лирико-поэтических и не связанная требованиями определенной логической завершенности, сюжетной цельности. Монолитность этому миру мимолетных набросков придает единая поэтическая авторская интонация.

«Личная жизнь» — фильм без недосказанности и лирических недомолвок. Перед нами — попытка исследования человеческих судеб и человеческих характеров, претендующая на глубокий психологизм и социально-общественные обобщения. События развиваются последовательно и неторопливо, словно отражая движение самой жизни, ее объективный, реальный ход.

Первый фильм можно окрестить «режиссерским», хотя в нем немало удачных актерских работ, а второй фильм обозначить «исполнительским», хотя его режиссуре, при всей скромности ее средств, не откажешь в целенаправленной и четкой организации кинодействия. Конечно, понятия «режиссерский», «актерский» кинематограф во многом условны и незыблемых границ между ними нет. Но все же, смотря первый фильм, мы прежде всего оказываемся во власти режиссерского видения мира, требующего от нас известного себе подчинения. И напротив, во втором фильме мы скорее зависим от проживаемых актерами судеб их героев, чем от установленных постановщиком образных законов.

Итак, перед нами два вроде бы совершенно разных произведения: лирические рассказы о буднях и праздниках вечерней школы и напряженно-драматическое повествование о современном герое, командире производства, который «отважился» иметь личную жизнь.

Тем не менее, если попробовать поразмышлять на тему о границах и характере решения конфликта в этих лентах, то различия между ними — жанровые, тематические и художественные — отойдут как бы на второй план. Под знаком весьма актуальной сегодня про-

блемы содержательности кинопроизведения эти фильмы оказываются сопоставимыми, ибо речь идет о позициях, занимаемых их авторами по отношению к жизненным коллизиям и конфликтам, об уровне и глубине их осмысления.

Позиция художника независима от типа и характера тематического материала. Позиции художников сопоставимы даже в том случае, если один из них тяготеет к комедии, а другой к драме. Речь идет о более существенных закономерностях, не сводимых к вопросам чисто профессионального толка.

И второе: в проблематике этих двух фильмов мы также можем обнаружить известную общность — правда, здесь различия тематического жизненного материала уже играют свою роль, диктуя индивидуальную окраску близких друг другу драматических коллизий.

●

«КАЖДЫЙ ВЕЧЕР ПОСЛЕ РАБОТЫ». В вечернюю школу пришла новая учительница, прежде она работала в дневной школе.

Первые кадры — цепь коротких фрагментов, вводящих нас в образный мир фильма и задающих поэтическую атмосферу действия. Эти фрагменты интригуют: мы видим женщину, задумчивую, сосредоточенную, в вагоне метро, потом — сверкающий белизной район новостроек; к виднеющимся в отдалении домам идет босой человек, утопая в море песка; затем опять женщина, и опять в метро; после появляется школа и спешащие к ней школьники и, наконец, та же школа, только в вечернее время, и около нее разгуливают уже люди вполне взрослые.

Я мог ошибиться в последовательности этих фрагментов и в точности передачи изображенного в них, но главное не в частностях, а, повторяю вновь, в той сознательно предложенной авторами лирической ноте, которая и является решающей в фильме. Все выглядит по-своему красиво и вовсе не кажется претенциозным: море белого песка, вплотную прилегающее к вытянутым жилым башням,— своего рода современный «курортно-городской» пейзаж; рельефные, на темном фоне, планы — портреты погруженной в молчание женщины. Вскоре она окажется героиней фильма, той самой учительницей Еленой Николаевной, перешедшей из дневной в вечернюю школу. Ее играет Зинаида Славина.

В самой стилистике фильма все время чувствуешь какой-то «второй смысл». Каждый из эпизодов пронизан образным поэтическим ощущением мира. Но работа режиссера, оператора и художника свободна от вычурности, навязчивых акцентов и грубых красок. Мир фильма строг и элегантен, а его черно-белые тона приобретают определенное смысловое значение, своеобразно играют роль «цвета» (хотя фильм не цветной) — как образного принципа восприятия и отражения жизни. Черные и белые тона вступают в замысловатые контрастные сочетания, то давая изысканную светотень, то являясь нам фоном эмоциональных переживаний героев. Уже в самом начале фильма мы сталкиваемся с этой символикой «красок», когда в сменяющих друг друга фрагментах авторы ленты с подлинно поэтическим чувством открывают нам мир, полный контрастных сопоставлений. Солнечно-белый пейзаж — дома и песок — и черная панорама тоннеля метро, как бы аккомпанирующая напряженному ожиданию сидящей в вагоне героини. А потом: вечер и день, ночь и утро. В сцене, рисующей праздник в лесу (о ней еще будет речь), беловато-серая фактура тонов рождает ощущение предрассветных туманов и поэтическое настроение пробуждающейся весенней природы.

Таким образом, поэтическая стилистика фильма заставляет по-особенному вглядываться в проходящие перед нами картины. Каждый кадр интригует и исполнен значительности. И по мере просмотра фильма мы с интересом следим за художественным видением его создателей, сопоставляя эпизоды, пытаясь понять их смысл в общем контексте действия. Но фильм окончится — и тут вдруг возникнет странное чувство. А о чем, собственно, была речь? И что скрыто за изящной и тонкой работой авторов фильма?

...Главная тема фильма — размышление о

«Каждый вечер после работы». Елена Николаевна — З. Славина, Гайворон — А. Граве

призвании и долге учителя. Это лирическая тема, воспевающая, так сказать, «человека творческого порыва». Перед завороженной Еленой Николаевной возникают фрагменты школьных уроков, где каждый из учителей — поэт, художник. Все это мы видим уже где-то в самом начале ленты и, не подозревая о грядущих столкновениях, искренне полагаем, что дело происходит в какой-то сверх-сверхобразцовой школе, которой с педагогами очень повезло. Учитель математики, учитель астрономии...— перед нами горящие лица, вдохновенные жесты, речь льется подобно музыке. На Елену Николаевну все это производит впечатление восторженно-тягостное: легко ли после *такого* самой войти в класс! Но героиня не уступает своим новым коллегам: ее урок, посвященный Маяковскому, подобен серьезному историко-философскому, литературоведческому диспуту с использованием из запасов Госфильмофонда старых лент, запечатлевших великого поэта. В общем, перед нами возникают необыкновенная школа и необыкновенные учителя. Здесь царит всеобщая любовь: учителя любят учеников, ученики—учителей. Закончив урок, учитель моет руки тут же, в классе, как врач после осмотра больного.

Этот и подобные ему эпизоды призваны — по замыслу авторов — создать ту возвышенную атмосферу, в которой и протекает жизнь показанной нам в фильме вечерней школы. Классы подобны научным лабораториям: каждый урок — это поиск, открытие, творчество. Не случайно Гайворон на просьбу Елены Николаевны посетить его урок отвечает, что сегодня он будет объяснять новый материал, а это не для посторонних. Все равно, как новый научный опыт — эксперимент.

Очевидно, что правдоподобие и достоверность не являлись целью авторов фильма. Тема поэзии в работе учителя требовала поэтических приемов воплощения. Но нельзя не заметить, что поэтические формы творчества не предполагают абстрагирования от реальной действительности. Предмет художника все же сама жизнь, а не собственная ее модель. Он воспринимает именно жизнь по законам поэзии, а не конструирует некую отвлеченную поэтическую реальность. Это, в сущности, два различных подхода к искусству и жизни.

Авторам фильма более по душе второй принцип — создание своего мира по *типам* мира реального. Возникает, по сути, абстрактная схема, лишенная полнокровных

и живых связей с реальными житейскими заботами и проблемами. Нетрудно заметить, что фильм, несмотря на все попытки его создателей придать ему видимость многозначности, на самом деле оказывается жестко однолинейным, сталкивая некие отвлеченные категории и начала, подобно моралите.

В этом кристально-стерильном мире и противоречия, возникнув, разрешаются на удивление легко: сама атмосфера здесь располагает к гармонии. Каковы же эти противоречия, составляющие суть конфликта этой ленты?

Как явствует из фильма, эта школа действительно принадлежит к образцовым, что служит предметом законной гордости директора. Вот здесь-то и заключена пружина драматического действия фильма — в гордости директора. Ибо гордость эта идет вовсе не от того, что в данной школе собрался добрый десяток выдающихся учителей; славу коллективу принесли не они, а отсутствие двоек. То есть цифры, показатели, план, так сказать. А учителям — гениям и эстетам — на это плевать: не надо двоек, ну и не будет, вот и весь разговор: и дирекция довольна, и им хорошо. И тут в действие вступает Елена Николаевна, которая решает ставить двойки, чем приводит в смятение директора. Героиня не одинока, учитель математики Гайворон разделяет ее принципы, которые в конце концов торжествуют, будучи поддержанными другими педагогами на собрании.

Это как бы вторая тема фильма: Елена Николаевна и сослуживцы. Идеи героини благотворно влияют на коллектив педагогов, который, как мы должны понимать (хотя об этом в фильме почти ничего не сказано), прежде жили обособленно, не дружно, замкнуто и общих интересов не имели. На педсовете — после выступления Елены Николаевны — учитель астрономии (арт. А. Адоскин) призывает всех отправиться на природу. Возникает эпизод, так и названный: «Учителя и природа». В этой сравнительно большой пасторальной сцене преподаватель астрономии, смешно подбрасывая ноги, бегает босиком по траве; учительница иностранного языка (арт. И. Губанова) развлекает коллег шансонеткой; венчает сцену хор учителей, распевающих некрасовские слова: «сейте разумное, доброе вечно...» Здесь же происходит полулюбовное объяснение героев — Елены Николаевны и Гайворона — на траве, в окружении природы, с текстом, славящим вечность знаний. «Полулюбовным» это объяснение я называю потому, что о любви герои впрямую не говорят: они говорят о чем-то философском («мы прорастем зелеными побегами знаний»,— замечает Гайворон), но говорят с известным намеком.

О любви Гайворон скажет в тот момент, когда мы его услышать не можем: за закрывшейся дверью уходящей электрички, «скажет» губами, беззвучно, и мы, разумеется, поняв смысл этой беззвучности, тем не менее, подобно героине, останемся в состоянии восторженно-загадочном, недоговоренном, как того и требовалось авторам фильма.

Замысел авторов ясен: вот, мол, жили и жили учителя, вместе, рядом работали, а чего-то существенного друг о друге не знали (это тема хорошо известная, хотя бы по старой сентиментальной пьесе А. Володина «Назначение»); природа вскрыла тайное, выявила незаметное — запасы душевной теплоты и отзывчивости.

Тема хорошая и благородная, но решена на уровне банальности. Ничего нового, по существу, не сказано,— есть лишь туманный призыв к добру и проповедь некоего гармоничного природного братства.

Характерно, что директор в этом пикнике не участвует. Поэзия, красота жизни чужды рациональному расчету и жесткой логике необходимости. Коллектив учителей, обретающий на природе единство, представляет, таким образом, поэтическое начало, и фильм выходит к своему кульминационному выводу, утверждающему, что подлинное творчество и поэзия будничной службы учителя несовместимы с прагматизмом и погоней за цифрами. Более того, поэзия неотделима от высшего долга учителя — сеять разумное и доброе.

Вывод — тоже хороший, правильный. Но рожден он из крайне малозначительных, с точки зрения драматизма и конфликтности, си-

туаций. Здесь мы возвращаемся к исходной точке, к решающему конфликту ленты между Еленой Николаевной и Рокотовой.

Речь идет о специфике работы в вечерней школе. Это директор говорит о специфике. Героиня, в свою очередь, самое понятие специфики отвергает: долг и назначение учителя не зависят, по ее мнению, ни от какой специфики. Начав тему специфики в начале фильма, авторы дали ее разрешение в финале; вопрос и ответ — на таком нехитром драматургическом приеме построено действие.

Как же понимает эту специфику директор школы? Ее позиция основана на трезвом, я бы сказал, соображении, что ученику вечерней школы прежде всего следует хорошо знать предметы, отвечающие его склонностям и необходимые для его настоящей и будущей профессии. Директор стоит за своеобразную «специализацию», подкрепляя свои доводы воспоминаниями о собственной рабочей юности. Елена Николаевна полагает обратное: ученик должен быть всесторонне образован, и учитель не имеет права входить в класс с мыслью о необязательности его предмета. Этот спор героинь фильма, вероятно, имеет свои жизненные истоки, но, как любой чисто методологический спор, наверное, неразрешим с помощью искусства: тут нужны усилия специалистов. Во всяком случае, позиция директора, как мне показалось, имеет свой практический смысл и не лишена логики.

Но авторы ленты методологических вопросов решать, конечно, не собирались и в теоретическом аспекте спор героинь повисает, как говорится, в воздухе. Этот спор оказывается необходимым для выявления более широкого, по мнению авторов, конфликта — двух жизненных позиций, двух подходов к делу, не зависимых от конкретного существа стоящих за ними «производственных» вопросов.

Сказав «производственных», я не оговорился, ибо в основе фильма лежит вполне популярная сегодня схема, взятая из произведений на производственную тему и переложенная на иного рода жизненный тематический материал. За директором школы легко увидеть достаточно знакомый нам сегодня по экрану и сцене образ директора какого-нибудь производства, исповедующего идею плана любой ценой и не заботящегося об уровне и качестве выпускаемой продукции, равно как и о средствах, с помощью которых

«Каждый вечер после работы». Елена Николаевна — З. Славина

достигается цель. В свою очередь, Елена Николаевна — вариант «человека со стороны», принципиального, мужественного, решительного, проповедующего честность и заявляющего о «неэкономичности лжи». Ее позиция — прежде всего знания, а потом оценка — смыкается с позицией, оперирующей другими категориями, но аналогичной по существу — сначала уровень, качество, цикличность, а потом план.

Таким образом, и построение конфликта фильма, и позиции вступающих в спор героинь в своих истоках восходят к произведениям иного рода и иных тем. В самом развитии драматической коллизии торжествует также знакомый по многим пьесам и фильмам последнего времени принцип «индивидуалистического» решения конфликта, когда судьба событий, по сути, оказывается в руках одного лица, «человека со стороны».

Жили, работали тихо, мирно учителя вместе со своим директором, пока Елена Николаевна не перевернула их устоявшийся, привычный мир. Персонажи фильма намеренно подчинены героине и, по сути, не обладают сколько-нибудь самостоятельными линиями поведения и собственным внутренним миром. Каждый из них нужен лишь для характеристики центрального образа. Но крайне общее содержание конфликта фильма, лишенного жизненной основы и базирующегося на своего рода «литературных реминисценциях», ставит центральный образ героини в невыгодные для него условия. Ситуации, в которых действует героиня, не позволяют ей выявить свой характер в полной мере. Спор Елены Николаевны с директрисой протекает в атмосфере идиллического благодушия и исчерпывается с поразительной легкостью. На педсовете директор бросает фразу, что, мол, все вы (то есть учителя) Дон-Кихоты, а я мельница. Но глобальность обобщений, чудящаяся за этой репликой, явно не согласована с масштабом конфликта. И. Бунина, играющая директора школы, представляет свою героиню женщиной волевой, не чуждой демагогии, этаким «командиром производства». Но что стоит за упрямым упованием этой женщины на спасительную силу показателей успеваемости? Тщеславие, желание быть первой во что бы то ни стало? Общие принципы условий работы в школах для рабочей молодежи? Требования вышестоящего начальства? Или что-то еще?

Мы не получим ответа — будут лишь туманные намеки на трудное «военное детство». Позицию директрисы нам объясняют скорее личными свойствами ее характера — привыкшей непреклонно двигаться к цели руководительницы. Вместе с тем, здесь явственно проходит еще и мотив искренней убежденности героини в своей правоте, так сказать, на основе многолетнего опыта.

Но объяснение конфликта «личными качествами» или «частными обстоятельствами» сводит всю историю к «отдельному случаю», происшедшему в «некоей школе». Образ директрисы в фильме олицетворяет некое абстрактное консервативно-прагматическое начало. Никакой общественной проблемы тут не может возникнуть. Ведь в проблеме нас прежде всего интересуют ее социальные и общественные корни; но для фильма суть конфликта — лишь сама возникающая перед нами данность.

В такой же степени туманны и предпосылки поведения Елены Николаевны. Ее позиция правильна и благородна изначально, она такой задана — правильной и благородной. Каждому ясно, что Елена Николаевна права, и осуществлять свое кредо ей на редкость легко и просто. Ученики поддерживают ее, учителя тоже, да и директор, бросив на педсовете реплику «о мельницах», быстро выходит из игры.

Конфликт фильма — в столкновении практического и идеального. В этой заданной расстановке сил, внутри очищенных даже от намека на противоречивость, нет места для развития характеров, как нет места и для подлинного драматизма.

Славина играет свою героиню женщиной серьезной и таящей внутри себя какую-то личную драму. Актриса, по-видимому, чувствует недостаточность драматургических мотивировок, и, не найдя опоры в предложенном кон-

фликте, ищет ее за пределами фильма, в его, так сказать, предыстории. Поэтому, должно быть, для Славиной важнее всего оказывается тема возникновения любви Елены Николаевны к Гайворону (А. Граве). Отправной точкой для создания образа стало ничего не значащее в сценарии упоминание о том, что Елена Николаевна разошлась с мужем. Вот на этом, лишенном литературной основы мотиве, актриса и строит характер. Ее героиня размышляет не о двойках, а о любви, она появляется перед нами в момент только что пережитой ею и еще горящей внутри личной драмы. Она утратила любовь, но любовь ищет. В психологически зыбком мире фильма она существует на правах лирической героини, обретающей душевную цельность и открывающей перед собой возможность новой жизни.

Разумеется, все эти темы в какой-то мере были предопределены сценарием, но Славина в данном случае не просто обогащает литературный материал, а допускает его существенную переакцентировку, играет, обособленно, личную драму героини на фоне невнятно раскрытых проблем «специального характера». При таком подходе к роли все происходящее вокруг героини становится совершенно неуместным. Славина хорошо использует предоставленные ей создателями фильма средние и крупные планы, «заполняя» их как бы собственной личной темой. Мы видим перед собой усталую, в напряженном ожидании, женщину с горькой складкой у губ и внимательно настороженным взглядом, погруженную в мир своих надежд и забот.

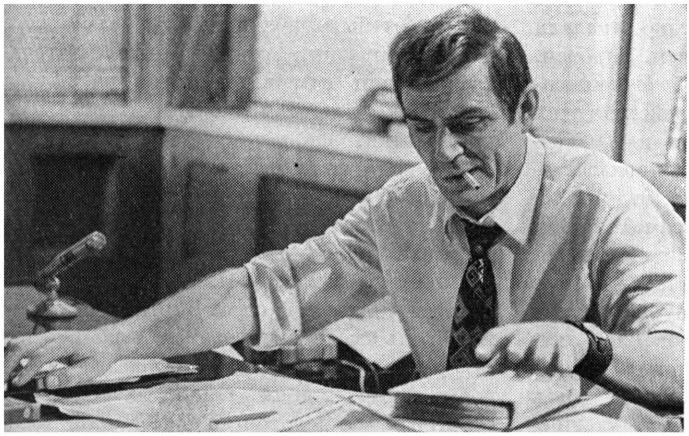
Но личная драма героини, на которой настаивает Славина, не может стать душой конфликта фильма, его центром. Для этого нет достаточных оснований в сценарии, лишенном психологически законченных мотивировок. Конфликт — по замыслу — заключен не в в личных перипетиях судьбы героини, а в ее столкновении с директором школы, столкновении, переданном в фильме с многозначительной серьезностью и нешуточной верой в его якобы обобщенный смысл.

Здесь можно вспомнить знаменитую сказку Л. Кэррола об Алисе, где Король спрашивает героиню: «Что ты видишь?» — и на ее ответ: «Ничего» — замечает, что, должно быть, это чертовски трудно — увидеть Ничего. Мы, наблюдая фильм, постепенно попадаем в аналогичное положение, ибо режиссер К. Ершов с известным блеском и, я бы даже сказал, изысканностью предлагает нам увидеть это Ничего, руководствуясь весьма модным эстетическим принципом поэтизации б а н а л ь н о г о, з а у р я д н о г о. В основе режиссерского замысла лежит именно такого рода эстетическое кредо, по законам которого незначительное обретает будто бы свой вес и свою значимость в силу художественного преображения его, перевода из сферы бытовой, реальной в сферу поэтическую. Сделано это, повторяю, с достойной элегантностью: режиссуре чужда аффектированность. Скорее, все очень просто: ходят, говорят, думают — поток жизни, намеренно незамысловатый. Но эта незамысловатость обманчива — за нею скрыта внутренняя патетичность замысла, требующая от нас поиска каких-то глубинных смыслов в каждом из лирических набросков.

Режиссер словно не замечает, что драматургия, сценарий фильма не дает, по сути, никаких оснований для избранного им решения. Постановщик не может избежать ложной многозначительности, хотя внешне, по крайней мере, прилагает к этому все усилия — старается, как уже говорилось, уйти от всякой претенциозности, укрупнить заданный конфликт. И тем не менее, этого сделать ему не удается: бедность и ограниченность жизненного содержания, заложенного в сценарии, берет художника — бесспорно, одаренного,— в свой плен и искажает, возможно, самые прекрасные его намерения.

●

«ЛИЧНАЯ ЖИЗНЬ». Темы и конфликты этой ленты впрямую связаны с произведениями последних лет, таких, как «Человек со стороны», «Сталевары» («Самый жаркий месяц»), «Из жизни деловой женщины» («Старые стены») и т. д. В этих пьесах и кинофильмах



«Личная жизнь». Степан Коваль — Н. Муравьев

заявлял о себе новый современный герой,— герой эпохи НТР,— человек особого склада характера, настроенный максималистски, ставящий общественное выше личного, человек рациональный, практичный, деловой. Я, разумеется, не претендую на полноту анализа данного типа героя, ибо для разговора о фильме «Личная жизнь» важны лишь только такие его качества, как деловитость, практичность. За этими качествами стоят определенные нравственные и общественные запросы времени, они (эти качества) явились следствием общих процессов, происходящих в экономике страны и потребовавших своеобразной переориентации личности, занятой в сфере современного производства. Строгая регламентация производственного процесса, выдвижение на первый план критериев эффективности и экономичности — все это, естественно, оказало влияние на формирование нового типа личности, а отсюда и нового типа героя в искусстве. Интимные, личные, любовные стороны жизни для такого героя стали играть роль сравнительно незначительную. Этого героя мы большей частью видим в рабочем кабинете, в цехе, на заводе и нередко даже не подозреваем о его семейном домашнем быте. Не случайно герои многих названных мною произведений в семейном плане одиноки — положение холостяка, как это ни парадоксально, оказывается более предпочтительным и для героев и для их авторов, в первую очередь. Изолируя своих героев от личной жизни, авторы тем самым добиваются максимальной концентрации их на заданных в произведении проблемах. Принципы полифонического построения действия кажутся неуместными. В большинстве подобного рода произведений (о чем я уже говорил) используется монологически-индивидуалистический принцип композиции и структуры. Ограничение жизненной сферы своих героев только «производственным» бытом и только производственными коллизиями привело, естественно, и к определенному ограничению нравственного, душевного мира персонажей. Или, если говорить точнее, нам позволено видеть этих персонажей лишь с одной точки зрения, в одном ракурсе.

Мы узнаем этих героев как руководителей, специалистов, но почти ничего не узнаем о них как о людях, в чьем внутреннем мире существуют свои страсти, в чьей личной жизни имеются свои драмы и т. д. и т. п. Эта сфера жизни героев названных произведений, как правило, закрыта для нас. Рациональные, сухие, подтянутые, немногословные герои эпохи НТР предстают порой этакими супергероями, рыцарями без страха и упрека, аскетично преданными своему делу.

Образы героя нового типа в целом ряде произведений последних лет нередко страдали известной односторонностью, о чем, впрочем, критика уже писала. Известной ограниченностью, идущей от сужения поля действия этих героев, чрезмерной концентрации их душевного мира на определенного рода производственных проблемах. Не исключено, что истоки подобного «сужения» кроются в самой жизни, и искусство в данном случае отчасти отражает объективные противоречия, в какой-то мере свойственные современному типу командира производства. Процесс формирования личности в русле задач и потребностей сегодняшнего дня — процесс крайне сложный, здесь неизбежна известная тенденциозность, превалирование одних величин над другими, и, если угодно, определенного рода отбор качеств, свойств, составляющих целостный мир отдельного человека. Сами эти качества проходят своеобразную классификацию, сортировку и не случайно наиболее актуальными, насущными оказались как раз деловитость, рационализм, практичность.

А как же личная жизнь? Но вот здесь-то и лежит источник уже нового нравственного конфликта. Когда Дворецкий писал своего «Человека со стороны», этот вопрос не возникал, ибо в нем не было, если говорить прямо, необходимости. Шел процесс утверждения нового героя — резко определенного склада характера, душевного мира и особого подхода к жизни. Шел поиск актуального, тенденциозного героя, отражающего формирующийся в обществе тип личности. Но уже сегодня этого кажется мало, все явственнее дает знать о себе потребность увидеть нового героя во всей полноте его жизненных устремлений, героя, действующего в разных сферах бытия и проявляющего себя не только на служебном собрании, но и в личной жизни.

Тут мгновенно возникает вопрос — а есть ли она вообще, эта личная жизнь у героев, подобных Чешкову? Какой мир чувств оставляют они за порогом своего предприятия?

Уже в самом этом вопросе скрыто немало конфликтных моментов.

Поэтому название фильма, о котором нам предстоит говорить, показательно и не лишено, может быть, полемичности.

...Своеобразный пролог — до титров — представляет нам некую пару на природе. Это герои фильма. Мы видим их веселыми и довольными. Образ природы будет играть существенную роль, возникая по ходу фильма еще дважды: мы увидим открытое, бескрайнее поле и, в который уже раз, пасторальную игру влюбленных на природе. В первых кадрах ленты они просто бегают от счастья — на фоне высоких скирд сена. В другом эпизоде — пастораль модернизирована: героиня сидит за рулем, а бегает только герой. Образ природы — мир тишины, покоя, забвения — место отдыха от деловой жизни. Но автомобиль словно бы об этой деловой жизни напоминает. В конце фильма герой мысленно вернется к пережитой природной идиллии именно в тот момент, когда почувствует, что деловая жизнь может лишить его личной. На экране появятся уже виденные нами кадры — автомобиль, поле, влюбленные. На этом фильм кончится.

Титры сопровождает музыка: лирическая песня об одинокой женской доле. Песня задушевная, хотя и может показаться излишне сентиментальной. Драматические интонации этой песни поначалу непонятны, ибо ничто не мешает, в сущности, героине обрести свое счастье. Она любима и любит. Правда, она против брака и ее устраивает тайная связь с героем. Но это, в конце концов, ее личное соображение, которое героиня объясняет туманными ссылками на то, что, став женой, она не получит от героя столько внимания, сколько получает, будучи его возлюбленной. Герой, напротив, готов жениться и, судя по всему, порядком устал от ночной беготни на природе. Потому что он — занятой человек. Он — директор крупного предприятия. Молодой, энергичный, не без обаяния человек (его играет Н. Муравьев). Когда-то у него была жена, но ей надоела его занятость, и она его бросила. Фотография сына иногда крупно возникает перед героем, напоминая нам о тех жизненных утратах, которые понес он из-за своей занятости.

«Личная жизнь». Вера — И. Лаврентьева

Эта «занятость» могла сыграть роковую роль еще один раз — во взаимоотношениях героя с героиней. Но перед этим в фильме возникает побочный мотив, связанный с мужем Веры (именно так зовут героиню). Муж внезапно возвращается — после долгих скитаний — и предъявляет свои права на жену. По всей вероятности, данный мотив, призванный придать всему зрелищу некую занимательность и остроту, авторы фильма ввели не случайно.

Конфликт деловой и личной жизни, заданный в начале, ни во что не вылился: обозначились только его полюса, его силы. В финале фильма к нему вернутся, но до финала — целый фильм. Разговор героев в машине на тему — соединять ли им свои жизни или нет. Прогулка по полю. Сцена совещания, с наплывающей на нее фотографией сына. Всего этого, согласимся, мало для развития главной темы. В фильм вторгается мелодраматическая ситуация: муж преследует Веру, та умоляет его отпустить ее. Ситуация и впрямь мелодраматична, в том смысле, что рассчитана на некое зрительское умильное сочувствие несчастной героине, не знающей, как спастись от злодея-мужа. На самом деле ничего маломальски серьезного в возникающей коллизии нет. Ну, действительно: вполне современная героиня просит — жалостливо и смиренно — пощадить ее, отпустить. Злодей-муж грозит ей, демагогически заявляя что-то о супружеских обязанностях. Вся эта история, пожалуй, уместнее в драматургии, скажем, Островского, чем в сегодняшнем фильме, посвященном нашим дням. Впрочем, и самим авторам данный конфликт быстро надоедает. Выполнив свою чувствительно-развлекательную функцию, он благополучно и просто разрешается: стоило герою выгнать наглеца-мужа из своего дома, куда тот почему-то пришел угрожать и требовать, как вся история мгновенно входит в прежнее русло, возвращаясь уже к главной теме личной и деловой жизни.

Мелодраматический конфликт и воплощение находит вполне адекватное: простое нагнетание напряжения, роковые случайности. Вот героиня в смятении пытается дозвониться герою; ей очень нужно дозвониться, чтобы сообщить о посягательствах мужа, предостеречь возлюбленного от некоей опасности, над ним нависшей. Но, конечно же, номер занят— герой у себя в квартире в следующем же кадре ведет длинный служебный разговор...

Авторы фильма пытаются создать иллюзию движения конфликта — но это только иллюзия. Развития нет, есть простое сопоставление отдельных ситуаций, соседство которых предполагает искру конфликта, но не в состоянии вызвать пламя.

Однако просчеты ленты не только в отсутствии драматургически и образно развитых конфликтных столкновений. Эти столкновения не возникают прежде всего потому, что ситуации для них выбраны случайные, малозначительные и потому еще, что самый подход авторов к взятой ими жизненной проблеме оставляет на редкость двойственное ощущение. О реальных истоках коллизии уже говорилось мною достаточно — самая постановка проблемы соотношения личной и деловой жизни на примере судьбы героя кажется абсолютно правомерной. У авторов есть слух на время. Обескураживает же — их понимание личной, семейной, домашней жизни.

Ведь если исходить из трактовки, предлагаемой фильмом, личная жизнь — это сфера, принципиально противоположная жизни общественной, сфера, замыкающаяся, по сути, домашним бытом и семейными, хозяйственными проблемами. Мне неудобно повторять банальные и расхожие рассуждения о том, что роль женщины в браке сегодня несколько иного рода. Скажу только, что трудно понять — отчего столь прогрессивный и современный герой фильма придерживается подобной точки зрения. Мне возразят: в фильме обо всем этом ни слова. Но в фильме все пронизано подобной идеей иерархии мужчины и женщины. Упомянутый мною разговор героев в машине целиком «работает» на эту идею, а взаимоотношения Веры с мужем подтверждают ее окончательно. Вера — для героя фильма — абстрактное воплощение женственности и недостающей ему в повседневности поэзии. Никаких иных, кроме чисто символических и еще, разумеется, любовных контактов между героями не возникает. Личная и деловая сферы разграничены с исчерпывающей категоричностью: дом — работа, жена — служба. Каждому свое, и герой молчаливо подтверждает эту заданную испокон века схему взаимоотношений мужчины и женщины. Ситуация возникает несколько фатальная, героям суждено понять друг друга только в ночных загородных прогулках.

Вся система взаимоотношений персонажей в фильме и все возникающие в нем ситуации основаны на некоей назидательной, банально-морализаторской житейской схеме: муж — глава, работник; жена — хозяйка, безропотная и покорная.

Я не могу, разумеется, советовать что-либо авторам и — повторю вновь — смущать их далеко не новыми мыслями о том, что любовь покоится на более глубокого характера контактах, охватывающих разные сферы жизни. Я не предлагаю героям искать счастье в совместном труде и общности интересов. Речь о другом — предпринятые в этом фильме попытки расшатать сложившуюся схему «производственной драмы» способны, как это ни парадоксально, только дискредитировать столь полюбившийся нам тип нового современного героя. Вот, оказывается, какова личная жизнь у этих деловых людей!

Вместе с тем, взятая авторами проблема требовала иного художественного разрешения. Цель искусства — не просто поиск героя, но поиск возможности утверждения целостного мира личности во всем многообразии ее чувств, страстей, переживаний. Этой гармоничности многим героям произведений последних лет недоставало. Казалось, в нашем фильме задачей авторов было показать путь своего героя — мучительный, сложный к этой гармоничности; достижение ее или, наоборот, недостижимость. Но авторы фильма «играют» на иных мотивах, их интересует фатальная несовместимость героев. Песня, прозвучавшая в начале ленты, становится ее лирическим лейтмотивом, который, судя по всему, авторам наиболее близок. Это тема лирической неизбежности и печали, тема одинокости женской судьбы, вечной, так сказать, одинокости: счастья, увы, нет и не будет. И. Лаврентьева, кстати, играет эту тему с подлинным лирическим проникновением, что, впрочем, не спасает ленту от навязчивого морализирования. Фильм полон назидательных сентенций, их излагает однокашник героя Одинец (артист С. Ландграф), толкующий о невозможности для делового человека иметь личную жизнь. Пример героя, казалось бы, должен опровергнуть это категоричное заявление. Но авторы фильма втайне

подобную позицию поддерживают. То есть — они, конечно, не отрицают «личной жизни», но отыскивают ей подходящее, по их мнению, место по уже изложенному мною выше рецепту.

●

Коллизии и конфликты этих двух фильмов подсказаны как самой жизнью, так и эволюцией современного искусства, стремящегося показать все разнообразие сложных нравственных психологических процессов, происходящих в обществе. Однако острота и насущность конфликта произведения не зависят от его заданной жизненности и актуальности. Решает дело развитие конфликта и его осмысление в системе художественной образности. Мы можем поставить самую важную, самую необходимую проблему и дискредитировать ее актуальность примитивной разработкой.

Ведь сама по себе драматическая коллизия не определяет еще драматического кипения конфликта. Коллизия — это заданная расстановка различных начал, содержащая чисто механические предпосылки к острому столкновению, конфликту, который и является душой и стержнем драмы и существует на ограниченном ее пространстве в постоянном борении движущихся, развивающихся страстей. Подлинный конфликт берет свое начало за пределами драмы, замкнутой определенными временными и пространственными рамками, и подлинный конфликт не исчерпывается с финальной точкой. Разрешение конфликта — это «мнимое», на миг установившееся состояние равновесия, предполагающее начало нового этапа.

Драма, таким образом,— это как бы этап такого жизненного конфликта, который нуждается в глубоком идейном и художественном осмыслении. Простое воспроизведение противоборствующих жизненных начал, механический показ их в регламентированных рамках заданной схемы не делает еще произведение конфликтным. В этом случае мы увидим всего лишь драматическую коллизию, дающую намеки на подлинно конфликтное произведение, но не перерастающую в него. Дело ограничивается сопоставлением (а конфликт — это развитие, движение) разных сил, сведенных к функциональному значению, и вместо полнокровной жизненной драмы мы сталкиваемся с иллюстрациями определенных жизненных положений, являющихся всего лишь отправной точкой для конфликта, его базой, источником его обобщений.

«Личная жизнь», «Каждый вечер после работы» — это фильмы об отдельных жизненных положениях. Авторы уловили актуальность проблематики, ее реальные истоки, но пошли по пути механического сопоставления ряда противоборствующих начал. Возникли по-своему острые и занимательные драматические коллизии, не развитые в мощных конфликтных движениях характеров героев и потому оставшиеся частным, далеким от обобщений случаем.

Итак, два фильма — разные, непохожие. И вместе с тем парадоксально близкие друг другу. В обоих случаях заметна тенденция к упрощению и сглаживанию конфликта.

В искусстве важен не только уровень художественности (в фильме «Каждый вечер после работы» этот уровень достаточно высок), но и в первую очередь уровень размышлений о жизни. В фильмах, о которых шла речь, создается видимость жизни, видимость конфликтных столкновений, скрывающих на самом деле своеобразное от них бегство. Это приводит к утрате содержательности как главной категории любого вида творчества.

Овидий Горчаков

Не забудем, не простим!

«Убийца известен»
Сценарий Владлена Кузнецова. Режиссер Лев Удовенко. Операторы В. Кудря, Э. Губский, М. Зеликовский. «Киевнаучфильм», 1972.

Такие документальные ленты потрясают своей правдой, переворачивают душу. По своему эмоциональному воздействию на зри-

теля они оставляют далеко позади многие игровые фильмы.

Сразу скажу, что я зритель особый, пристрастный. Командуя в двадцать лет специальной разведгруппой в тылу гитлеровских войск группы армий Северная Украина на Волыни, я не раз сталкивался с бандитами из так называемой УПА — Украинской повстанческой армии, во главе которой стоял некий Тарас Бульба, он же Боровец, матерый агент абвера и гестапо. Известная на Волыни партизанская бригада особого назначения подполковника Каплуна, с которой я держал тесную связь, потеряла в кровавых боях и стычках с бульбовцами и бандеровцами немало замечательных бойцов; украинцев, русских, поляков, белоруссов.

Кто из фронтовиков не помнит, каким гневом закипали сердца солдат, когда по фронту прокатилась горькая весть о злодейском убийстве из бандеровской засады командующего 1-м Украинским фронтом генерала армии Ватутина. А после войны мы узнали, что от рук бандеровских убийц пал и прославленный советский разведчик Николай Кузнецов. На всю жизнь запомнилась людям моего поколения дата 24 октября 1949 года: в этот день бандеровцы предательски убили большого советского писателя, любимого сына Украины Ярослава Галана.

Ватутин. Кузнецов. Галан. Три жертвы трезуба украинских буржуазных националистов. А следом — тысячи и тысячи прекрасных, честных людей...

«Не забудем, не простим!» Эти слова вырвались из души народной в разгаре самой тяжелой и славной из войн, пережитых народами Советского Союза. Нас, партизан, недаром называли народными мстителями. Мы мстили гитлеровцам за неслыханные в истории злодеяния. Помню, партизаны Каплуна пели сложенную в бригаде под Ковелем боевую песню:

За руины, грабеж и неволю,
За замученных, крики детей,
За угон молодежи в неволю
Не щадим мы фашистских зверей.

У фашистских захватчиков были добровольные ревностные помощники, которые из кожи лезли вон, чтобы превзойти в жестокости своих хозяев. Львов помнит ту кровавую баню, что устроили сразу же после захвата города молодчики из батальона СС «Нахтигаль» (Соловей), черная гвардия ОУН — Организации украинских националистов.

«Убийца известен»

Ой, фашисты чи бандеры —
Одна сатанына,
Ой, колы б их та забрала
Лыхая годына.

У измены были глубокие корни. С идеями «самостийной» буржуазной Украины националисты носились издавна. На самом же деле оуновцы не брезговали брать за распродажу Украины кайзеровские марки, французские франки — в период Директории, белопольские злотые — «маршалека» Пилсудского, рейхсмарки третьего рейха. Они послушно служили иностранным разведкам.

Мастера украинского документального политического кинематографа рассказывают об этих связях, обнажая корни, которые по сей день тщательно скрывают оуновские последыши.

Измена подогревалась, поддерживалась также в темных недрах униатской церкви, всегда верой и правдой служившей Ватикану. По указке Ватикана униаты стремились вбить клин между братскими народами Украины и России. И было время, когда последний из наместников папы римского на украинской земле, «его преосвещенство» митрополит галицийский Андрей, граф Шептицкий, считал эту цель достигнутой. Владыка унии славил «унию Гитлера и Бандеры», благославлял украинскую дивизию СС «Галичина» на «подвиг», обернувшийся кровью и убийствами. Авторы фильма «Убийца известен» приводят кинодокументы: обращения «к народу» посланника на Украине наместника бога на земле, папы римского и с предельной убедительностью разоблачают предательскую, вероломную роль унии в Западной Украине. Капелланами батальона СС «Нахтигаль» были верные ученики митрополита, святые отцы-священники в эсэсовской форме, с мертвой головой на фуражках и желтоблакитными поясами.

Одна из самых сильных сторон фильма «Убийца известен» — приведенные в нем взволнованные рассказы живых свидетелей и жертв бандеровского террора. В фильме простая украинская женщина Ганна Зайчук, которая по сей день ждет замученную бандеровцами двадцатилетнюю дочь, ищет ее повсюду — на свадьбах и похоронах,— становится высоким символом страданий, принесенных на украинскую землю предателями-бандеровцами.

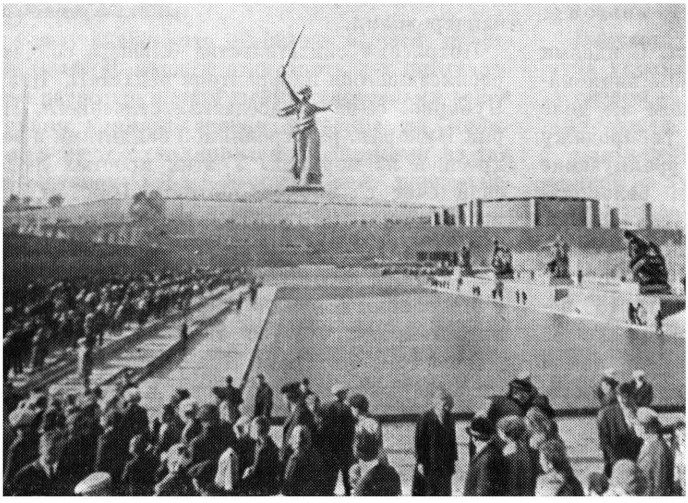
Потрясают свидетельства бывшего солдата, расписавшегося на фронтоне рейхстага, Ивана Чубарко, сына председателя сельсовета, Марии Никорак, расстрелянной бандитами и воскресшей из мертвых. У этих простых людей свой счет с националистами. Пал от руки бандеровского кулачья отец Чубарко, а Мария Никорак сама стояла безоружной под дулами взбесившегося зверья.

Показания бывшего бандеровца Гриця Кули вызывают чувство справедливого гнева. Дело в том, что Гриць Куля был соседом Ганны Зайчук и Ивана Чубарко. В селе считали, что он ушел с бандеровцами и пропал без вести. Только мать знала, что Гриць в смертном страхе забился в яму в свинарнике. И в этой вонючей яме просидел... двадцать семь лет.

Все эти годы крысой жил он в подполье, взирая на жизнь сквозь узкую щель в стенке свинарника, как сквозь амбразуру.

Этот поразительный факт использован сценаристом и режиссером эффектно и точно, но, пожалуй, чересчур уж лаконично. Ведь перед создателями фильма открывались большие возможности. Из случайно оброненной диктором фразы мы узнаем, что сквозь свою щель Куля видел и девушку, которую он когда-то надеялся назвать своей женой. Шли годы, и девушка эта, наверное, вышла замуж, родила детей. Они росли, ходили в школу. А он, нераскаянный бандит, заживо погребенный в свинарнике, видел все и мучительно переживал каждую светлую перемену в жизни. Наверное, он жадно расспрашивал мать, когда она приходила кормить его и свиней, о новостях в селе и в большом, недоступном ему мире. В своем свинарнике услышал он о запуске спутника и космических ракет... Обо всем этом можно было рассказать шире, значительней.

Недавно весь мир узнал о японском лейтенанте Оноде и его тридцатилетней войне в джунглях острова Лубанг. Реакция в Японии пыталась прославить «героя», убивавше-



«Убийца известен»

го и после войны местных жителей-островитян, выдать его за «истинного носителя японского духа и традиций». Герой? Нет, в глазах прогрессивных японцев, друзей мира — Онода лишь уродливая жертва милитаристского психоза.

Жертвой бандеровского дурмана был и Гриць Куля. Чего доброго, оуновцы в эмиграции причислят оболваненного Гриця к лику святых, как героя и великомученика униатской церкви. Однако, как и Онода, Куля горько сетует на свою судьбу, на то, что жизнь прошла мимо. История Оноды и Кули — не подвиг, а верх идиотизма. В их трагедии виновны человеконенавистнические идеи крайнего национализма.

Гриць Куля и ему подобные, те, что приветствовали приход гитлеровцев цветами и криками «Слава Гитлеру и Бандере», так и не поняли, что великогерманский национализм исключал национализм украинский. Идеологи оуновцев Дмитрий Донцов и другие прекрасно знали, что Гитлер еще в «Майн Кампф» провозгласил своей целью аннексию Украины. Однако Донцов велел украинскому переводчику «Майн Кампф» исключить это сакраментальное место из «библии» фюрера. Идеология самостийников строилась на самом примитивном обмане, наиболее умные из них понимали: Бандера, Мельник, Бульба стремятся не к «свободной, независимой Украине», а к Украине капиталистической, с помещиками и кулаками.

Не опомнились, не взялись за ум бандеровцы и после бегства разгромленного фюрерова воинства вкупе с оуновскими вояками. Они еще долго вели тайную войну против своего народа, а потом на судебном процессе какой-нибудь палач вроде Гриця Кули «втолковывал» суду: «Нет, я не стрелял, я только в колодец бросал, а в колодец бросать — это не стрелять...»

Мне пришлось сталкиваться с наследниками Бандеры, убитого в 1959 году по приказу «серого генерала» Гелена, в главных центрах «самостийников» в Чикаго, Торонто и Мюнхене.

Сегодня ОУН стоит на крайне правом фланге врагов разрядки международной напряженности. Оуновцев бесит укрепление международного положения СССР и всего социалистического лагеря. Их выводит из себя улучшение отношений между Советским Союзом и Соединенными Штатами Америки. Больше всего страшит их борьба народов мира за то, чтобы сделать разрядку необратимой. «Осанна войне, миру — анафема!»

ОУН делает ставку на националистическую молодежь. В фильме «Убийца известен» показаны молодые туристы, члены СУМ — Союза украинской молодежи, задержанные в 1972 году в Киеве при попытке распространить в городе антисоветские, националистические листовки. Ярослав Добуш, член СУМа, подданный Бельгии, воспитывался в Ватикане, как он признал, в духе зоологической ненависти к коммунизму. СУМ, заявил Добуш, ставит своей целью продолжение борьбы против Советской власти за «самостийную Украину». Нельзя не удивляться подобному бреду.

Когда топор убийцы рассек голову Ярослава Галана, брызги крови упали на заключительные слова лежавшей на письменном столе писателя только что законченной им статьи: «...величие освобожденного человека».

Именно освобожденный человек во всем своем сегодняшнем величии стоит на пути бешеных слепцов из ОУН.

Разумеется, далеко не все украинские эмигранты подпали под растлевающее душу влияние оуновцев. Мы слушаем, как взволнованно и искренне делятся своими впечатлениями о посещении «неньки Украины» украинцы из Канады, смотрим их глазами на сегодняшний Крещатик, и сердце полнится гордостью за путь, пройденный с тех дней, когда на израненной украинской земле стояли выжженные дотла коробки городов и на пашни выходили с винтовками за плечами вчерашние солдаты сеять хлеб.

Мы смотрим на заключительные кадры фильма «Убийца известен» — лирические картинки украинской свадьбы, слушаем веселую, праздничную песню и твердо знаем, что никогда более не ворвутся в украинское село желтоблакитные бандиты из лесных схронов с трезубами на фуражках, не заглушат музыку грохотом выстрелов, не убьют зверски жениха и невесту за их комсомольские билеты или за вступление в колхоз.

Почти десять лет минуло со времени боевой кампании, поднятой ветеранами движения Сопротивления в Европе против попытки реваншистов амнистировать фашистских убийц за давностью лет. Как представитель делегации, посланной в Лондон Советским Комитетом ветеранов войны, я зачитал в здании английского парламента на встрече посланцев движения Сопротивления всех европейских стран с английскими парламентариями заявление нашего Комитета, протестующее против какой-либо амнистии гитлеровским преступникам.

Вспоминаю справедливые, от сердца идущие, человечные слова: «Надо разоблачать смерть, подстерегающую женщин и детей, розу и жасмин, фиалку и мак. Когти зверя, его вытянутая морда и гнетущая тень омрачают самые мирные сады и самые веселые, самые шумные празднества...»

Так писал с неизбывной болью в сердце французский писатель Жорж Маньян в книге «Там, где больше трава не растет», романе, посвященном памяти французского селения Орадур-сюр-Глан, в котором гитлеровцы предали огню и мечу 642 жителя, в том числе — 207 детей.

Много сел и хуторов сожгли упыри с желтоблакитной опояской. Много пролили они крови. Много горя причинили Украине. И мы не забываем и никогда не забудем ни о палачах, ни об их жертвах. Порукой тому и такие фильмы, как художественный фильм Владимира Беляева «До последнего дыхания», посвященный Ярославу Галану, и фильмы «Убийца известен» и «Упыри».

С горечью и со стесненным сердцем смотришь такие фильмы. Но, к счастью, создатели их не теряют чувства меры и поэтому вводят в качестве контрапункта многие сцены и эпизоды из настоящей светлой и доброй нашей жизни, повествуют о бесценном вкладе украинского народа в достижение победы над врагом, о нынешней радостной и счастливой жизни на Украине. Вспоминаешь, с волнением смотря эти фильмы, и о том, как умел Довженко сочетать беспощадную правду с тончайшим, истинно украинским лиризмом, еще начиная со своей «Земли». Потому что как раз в этих двух тональностях и ведут свой то гневный, то задушевный рассказ украинские кинодокументалисты.

ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО: ТРАДИЦИИ, ПОИСКИ, ОТКРЫТИЯ

Андрей Михалков-Кончаловский

Надо ездить в незнаемое

Мы часто себя обманываем, утешаемся иллюзией, что нет-де, интересных фильмов о современности, поскольку нет интересных сюжетов. Я и сам прежде немало времени потратил на поиски сюжетов, но теперь все больше убеждаюсь, что не ими, в общем-то, определяется глубина вспаханной почвы. В той или иной модификации все сюжеты уже перебраны, а если и не перебраны, то не от тех, что остались, следует ждать открытия. Открытия, я так думаю, ожидают сегодня кинематограф в иной области — в интенсивности чувства, в свежести точки зрения художника. Чем она своеобычней, чем больше в ней личного, индивидуального, может быть, и субъективного, тем интереснее будет картина зрителю, при всем том, что сюжет может быть в ней самый банальный.

Подтверждение этому — сценарий Евгения Григорьева «Романс о влюбленных». Когда я его прочитал впервые, он меня в полном смысле слова потряс. А ведь оригинального в сюжете ничего не было. Он вполне тривиален, не побоюсь сказать, банален. Таких любовных историй на экране уже было множество. Больше того, вещи, о которых идет речь у Григорьева, давно стали общим местом, всем наскучили, чуть ли не обесценились.

Сценарий поражает другим — мироощущением. Оно такое яркое, сильное, ясное, что можно лишь позавидовать мужеству и таланту автора, сумевшего в самом обычном, в «простом, как мычание», увидеть столько нового.

В свое время событием в нашем кино стал сценарий Довженко «Поэма о море», открывший новый этап движения кинематографа, новый этап осмысления человека кинематографом. В «Поэме о море» сплавлено, неразделимо переплетено все — произошедшее на самом деле и нафантазированное, то, что было века назад, и то, что еще только могло произойти в будущем. Но самым поразительным открытием Довженко были люди: ногами они стояли на земле, а головой упирались в небо.

Такое же ощущение было у меня, когда я читал сценарий Григорьева. За лирическим сюжетом в нем открывалась картина эпическая. Эпическая, то есть подразумевающая измерение историей.

О любви сценарий говорил с поистине первозданной чистотой и страстью. Любовь, таков его смысл, животворяща. Без нее нет человека и нет человеческого в человеке. И если мы не несем в себе любовь или надежду на любовь, то мы мертвы — мертвы духовно.

Но любовь — лишь одна из тем сценария. Он говорит еще и о многом другом. О красоте, о необъятности Родины. О долге. О чести. О братстве. О Матери и материнстве. В кино

Статьями А. Михалкова-Кончаловского и Х. Нарлиева редакция продолжает дискуссию на тему «Режиссура — ее проблемы и трудности». См. «ИК», 1973, № 8; 1974, № 1, 2, 4, 7.

мы редко теперь касаемся этих тем впрямую— боимся декларативности, лозунгов. А вот у Григорьева хватило таланта и смелости, чтобы вернуть этим словам их высокое звучание.

Все мои прежние картины делались под какими-то кинематографическими влияниями. Речь идет не о прямых заимствованиях, хотя я считаю, что и это не грех, ведь все фильмы — ветви одного дерева — кинематографа, искусства, человеческого сознания; движение кино — единый процесс, один росток дает жизнь другому, ветвь отсыхающая отдает свои соки ветви живой (я говорю здесь о стороне творческой, о поисках художественной формы; о стороне идеологической надо говорить отдельно). Так, например, кинематографическим аналогом «Первого учителя» были фильмы Куросавы. «Романс о влюбленных»— первая картина, которую я делал не под какими-то кинематографическими влияниями, а под влиянием сценария как такового, под влиянием Григорьева, его мироощущения. Он дал мне тот мир, в котором я нашел максимальную возможность раскрыть себя. Для меня вообще «Романс о влюбленных» — лучший сценарий из всех, какие я когда-либо читал, а Григорьев — самый интересный писатель в кино,. самый мне близкий. Готов ставить любой сценарий, написанный им.

Я сам написал достаточно сценариев, хотя и не всегда бывал доволен результатом — имеется в виду и их реализация и подчас то, как они были написаны. Думаю, что своих сценариев я не буду ставить никогда. Хотя бы потому, что когда слово писалось, я уже все, что мог, вычерпал, глубже этого дна мне не копнуть. А когда ставишь фильм, всегда хочется иметь иллюзию, что улучшаешь сценарий, углубляешь его или, в случае, когда встречаешься с таким необъятным художником, как Чехов, проникаешь в суть глубже, чем это смогли сделать до тебя.

Сценарий Григорьева потребовал от всей нашей группы колоссального напряжения. Еще на худсовете все изумленно разводили руками: как его ставить? Но ведь такой и должна быть настоящая литература для кино.

Что греха таить, мы часто пишем сценарии не для фильма, а для редакторов. Чтобы они по литературной записи могли заранее увидеть фильм. Но это же обман. Если в сценарии все расписано до точки, то не остается места для самого ценного, для того, что скрыто за словами. Режиссер затем и нужен, чтобы выявить это на экране, наполнить своим отношением.

Кинематографична не та проза, где все можно снимать по написанному. С развитием кино это все яснее становится. Сколько было провалов с экранизацией пушкинской прозы, а уж как наглядно в ней все выписано. И напротив, не раз прекрасные фильмы ставились по сценариям, на первый взгляд, не бог весть каким заманчивым для кинематографиста.

Сценарий Григорьева можно было переносить на экран, только оставаясь верным ему, ничего не искажая, не отступая от его пафоса, от его бесстрашия называть все своими именами, говорить обо всем с поднятым забралом. По-другому такой сценарий ставить просто нельзя. По-другому будет стыдливо. А стыдливость здесь — ложь.

Очень многое зависело от актеров. Вроде бы простая вещь — сыграть влюбленность. Но попробуйте, заставьте сказать актрису: «Мама, как я влюблена». Ничего не получится — фальшь. Актриса стесняется, а раз стесняется — не может играть. Такие слова может открыто говорить только тот, у кого душа чистая. Нам повезло, что мы нашли такую актрису, как Елена Коренева — талантливую, раскованную, умеющую быть свободной, жить чувством.

Сложнейшая роль была у Елизаветы Михайловны Солодовой, сыгравшей мать Сергея. У нее в фильме только самые высокие, вознесенные на котурны, «античные» слова. Например: «Смерть за Родину есть жизнь». Это нетрудно сыграть, если утеплить их както, приземлить, спрятаться за приспособление. Не приземляя — это Папатанассиу может. И Солодова смогла. Наверное, какие-то куски можно было сделать более эмоционально (это уже моя вина), но фальши у нее нет ни грана: она свою роль сыграла высоко и прямо.

Актерам в фильме было трудно: у многих из них — у Солодовой, у Гринько, Збруева, Конкина, Громадского — всего два-три эпизода, и в них надо было дать представление об образе, раскрыть характер. Такая уплотненность, насыщенность экранного времени событиями, персонажами, временными перебивками — свойство романа. Вообще «Романс о влюбленных» — мой первый кинороман. Дело не в длине фильма — она в сущности невелика, два часа десять минут (продолжительность «Дяди Вани» — час пятьдесят девять), дело в объеме событий. И главное — дело в особой точке зрения на события: роман — это не калейдоскоп, а определенный угол зрения.

Чем меньше по объему произведение, тем глубже в него можно погрузиться, тем больше значат среда, атмосфера. Если новелла рассказывается на экране полтора часа, то в ней, естественно, принципиально иной анализ характеров, их можно под лупой рассматривать. А в романе надо отбросить очки, подняться над землей, на ту высоту, с которой можно охватить все единым взглядом.

Я знал, что у картины должен быть активный, мобильный ритм, но то, что он получится таким бешеным, я даже не мог предположить. Пришлось сделать его таким — чтобы картина смотрелась без запинки, на едином дыхании (естественно, при этом оставлены и все необходимые паузы, драматургические и эмоциональные). Если бы я сделал картину всего на десять минут длиннее — был смонтирован и такой вариант,— она смотрелась бы совсем иначе. Здесь нужен ритм кавалерийской атаки — стремительный, идущий лавиной и постепенно замедляющийся, замедляющийся, замедляющийся. В целом достаточно неожиданная формула. Обычно фильмы строятся на наращивании ритма. Но я эту неканоническую формулу уже пробовал. И в «Дяде Ване» и в «Дворянском гнезде» я выходил на такой финал, на замедление, на растворение сюжета. Фильмы кончались многоточием. Приглашением к раздумью...

Инерция весьма опасна для режиссера. Подчас после удачи мешает боязнь сделать хуже. Боязнь, как бы о них не подумали не так, как сейчас думают. Популярность превращается в таких случаях в рабство. Я заговорил об этом в связи с жанром картины, заговорил еще и потому, что идти в новую область действительно страшно. С самого начала ясно, что здесь не обойдешься наработанными штампами. Я употребляю это слово не в ругательном смысле. У каждого есть свой метод мышления, свой почерк. В конце концов штамп то же самое, что клеймо — по нему узнают работу мастера. У всех — и у молодых и у маститых художников — есть свои штампы. Освобождаться от них труднее всего.

До «Романса о влюбленных» я снимал картины, где основным был момент безусловности, правдоподобия, реализма в обыденном смысле этого слова. Все фильмы строились на понятных зрителю жизненных законах. К условности я относился весьма нетерпимо. Очень не любил Брехта, мне казалось, что он холоден. А сейчас я понимаю, что не любил не Брехта, а то, как его ставили (не исключаю, говоря это, и самые удачные постановки).

Для меня в искусстве есть один главный критерий: волнует или не волнует. Волнует — значит попадание. Значит это искусство. Ведь искусство всегда действует сначала на чувство, на подкорку, а потом уже на сознание. А так как форма брехтовских спектаклей апеллировала прежде всего к сознанию, то происходило своеобразное смещение: содержание оттеснялось, подменялось формой. То же можно сказать и о пьесах Пиранделло. И он и Брехт казались мне чересчур рациональными в своих поисках театральной формы. Думаю, я ошибался. Эти художники сознательно идут самым трудным путем, они обнажают себя как артисты, не боятся показывать самые уязвимые свои стороны. Они открыто говорят зрителю, что он видит не «правду», а специально для него рассказываемую историю.

Я говорю об этом так подробно потому, что с самого начала работы над фильмом перед нами стала проблема условности. Ее предопределила сама форма сценария Григорьева –

необычная, подчеркнуто условная: достаточно сказать, что его герои говорят белым стихом, с житейской точки зрения — напыщенно, высокопарно.

Современный кинематограф к подчеркнутой условности обращается нередко. Назову для примера хотя бы «Под стук трамвайных колес» Куросавы. Видимо, то, что хотел сказать режиссер, в иной форме нельзя было выразить. Можно припомнить и множество мюзиклов, где с экрана звучит не прозаическая речь, а пение. Или такой фильм, как «Шербурские зонтики». По теме он очень близок нашему, а конечная задача совершенно иная. Там в основе всего — эстетизация. Зритель должен наслаждаться искусством, а не сопереживать героям.

Нам же хотелось, чтобы зритель также знал, что перед ним не кусок действительной жизни, а специально для него разыгрываемое «действо», но при этом сопереживал героям, страдал, плакал.

Нам хотелось сделать нашу «неправду» такой, чтобы она волновала.

А для того, чтобы зритель не забывал, что перед ним «действо», мы время от времени как бы возвращали его к реальному миру, обнажали условность, показывали прямо в кадре все атрибуты киносъемки: осветительные приборы, микрофоны, помрежа с хлопушкой, а один раз даже всю съемочную группу, включая оператора с камерой. А затем, после такого напоминания, мы снова звали зрителя погрузиться в условный мир фильма.

Для этих переходов от «правды» к «неправде» нам понадобился интермедиант, посредник между режиссером и зрителем. Им стал персонаж, которого сыграл Смоктуновский,— Трубач. Его роль в картине необычайно важна. Он как бы обращается к зрителю от имени авторов со словами: «Сейчас я вам расскажу, а актеры разыграют одну прекрасную историю».

Мы старались, чтобы зритель втягивался в условный мир постепенно, чтобы правила игры входили в картину, так сказать, подкожно.

Скажем, вдруг в кадре появился один диг. Потом кто-то запел. Причем, поначалу песня входила в фильм оправданно: герой взял в руки гитару и стал петь. Начиналось все очень конкретно, но тут же все обретало иной, гораздо более широкий смысл: запел герой, а допел за него песню автор.

Многое открывалось в самом процессе съемок, многое было для нас самих неожиданностью. Скажем, я не мог предположить в начале работы, что под конец фильма мои герои запоют. И про диги не думал, что они появятся в кадре. Шел поиск. Границы условности раздвигались. Я вдруг почувствовал, что передо мной не стена, а пространство. В него можно сначала протиснуть руку, потом плечи и голову, потом войти целиком.

Сцену возвращения Сергея, его столкновения с Хоккеистом мы открыто сняли среди осветительных приборов. Конечно, мы шли на риск. Если бы сцена не вышла, рухнула бы вся стилистика фильма. Но сцена вышла. Получилось смещение реальности, открытое обнажение приема и в то же время не пропала, а, быть может, даже усилилась эмоциональная насыщенность действия. После этого мы уже стали смелее. Не боялись вводить немотивированное пение, оркестр, хор, попоперу.

В общем, это была в полной мере «езда в незнаемое».

Уже после окончания работы я слышал упреки, что фильм-де, эклектичен, разностилен. А я как раз и рад, что наконец-то освободился от хорошего вкуса (даю возможность моим оппонентам возликовать по поводу этого заявления). Я, естественно, не против чувства меры — оно необходимо художнику. Только вот границы, которые мы сами себе предписываем, часто оказываются ложными. Бергман очень верно заметил как-то, что одна из важнейших функций художника — расширять свои возможности. По-моему, замечательно сказано.

Еще когда я брался за сценарий, было ясно, что в фильме должно быть два разных мира (один, цветовая часть фильма — условный, другой, черно-белая часть — безусловный), но то, что первый из этих миров потребует

столько разных стилевых почерков, я совершенно не мог представить. Вся картина сделана как коллаж.

Я думаю, что тормозом нашего кинематографа стало правдоподобие. Мы в нем погрязли. Было время, когда это правдоподобие завоевывалось с великим трудом. Оно было необходимо кино. Такие картины, как «Дом, в котором я живу» и многие другие, в которых на экран пришли драмы «обычного человека», потребовали от художников огромного напряжения таланта. Теперь правдоподобие стало вопросом ремесла. Только из рук вон неспособный человек или неудачник не умеет сегодня снять картину, где все «как в жизни». Посмотрите наугад любой фильм: все натурально одеты, загримированы, снято со вкусом. А на жизнь все равно не похоже. Не похоже, потому что не волнует. А ведь жизнь нас волнует. В любых проявлениях. Вам на ногу в троллейбусе наступили — вы сразу кричите или как-то еще реагируете. А снимите это же в кино. Зритель скажет: ну и что здесь интересного? Какая в этом суть?

Жизнь на экран приходит тогда, когда в нас пробуждается отклик. Пусть даже протест. Естественно, реакция протеста — еще не гарантия победы художника: протест может вызывать и порнография. Я говорю о том протесте, когда зритель, к примеру, не принимает жестокости, с какой автор относится к своим героям, или еще в чем-то подобном с ним не согласен. Но и это несогласие означает, что происходит взаимодействие произведения и зрителя — то, без чего нет искусства. До контакта со зрителем, с читателем ни фильм, ни книга сами по себе еще не являются духовной пищей. Они становятся ею лишь с момента, когда произошел обмен токами с аудиторией.

Мне вообще эта сторона вопроса — взаимоотношения со зрителем — кажется сейчас крайне важной. Быть может, в «Романсе о влюбленных» я даже перегнул палку в этом направлении, переусердствовал. Слишком часто оглядывался назад: идут зрители за мной или нет? Или уже куда-то в сторону свернули?

Естественно, это «оглядывание» — процесс иррациональный, подсознательный. Речь, в сущности, идет о киноязыке, которым мы говорим с экрана.

Как бы режиссер ни клялся в своей верности интересам зрителя или, напротив, как бы ни заявлял о пренебрежении ими ради чистоты искусства, в любом случае его позиция жестко определена по отношению к единому ориентиру — к массе. Заманчиво идти впереди масс, но все же иногда не вредно удостовериться, что они за тобой идут.

В отношении восприятия «Романса о влюбленных» мне довелось столкнуться с двумя противоположными мнениями. Одним, почитателям искусства мажорного, нравится первая часть. Они говорят: «Зачем ты этот конец приклеил?» Другие, убежденные реалисты, полагают наоборот: «Вот наконец-то у тебя в картине появилась правда, глубина. Вот это кино. А что начало? Чепуха какая-то — танцы, песенки, кривлянье под Запад».

А меня как раз и увлекает соотношение несоотносимого. Я намеренно старался создать некий определенный мир, чтобы потом разрушить его, а затем на его обломках строить мир другой, новый. Хотелось, в принципе, чтобы у зрителя было чувство ностальгии по тому, первому миру. Если есть ностальгия, значит есть и протест против того, что он видит сейчас, в данную минуту. Была первая часть, поэтическая, мечта, греза, и вдруг всего этого нет — поэзия кончилась.

А вообще-то еще надо понять, которая из частей — сон и которая — реальность. Пусть это зритель сам для себя решает; собственно, об этом и поется в финальной колыбельной: «Под моим да под окном ходит сон хороший, а потом негодный. Сны ведь снятся неспроста... Я хороший сон заманю, а плохой — прогоню. Чтоб плохой не снился, а хороший сбылся...» В общем, здесь все чуть ли не в лоб сказано. Для одного сон одно, для другого — другое.

Чем больше разных мнений — я так считаю,— тем лучше. Картина намеренно делалась как слоеный пирог. Это было уже в сценарии заложено. Одному зрителю будет интересен сюжет, другому — музыка, третьему — стихи. Наверное, кто-то своего и не

дождется, картина ему надоест, он и уйдет из зала. И те, кто хочет видеть пристальное изображение жизни, долго будут маяться, пока в конце не найдут того, что их интересует.

Но главное, чем картина, по-моему, может быть интересной зрителю,— это самой своей темой, любовью. Притягательность темы поразительная. Сколько уже было фильмов о любви. Но люди снова и снова идут в кино, чтобы смотреть фильмы о том же самом. Почему? Быть может, и потому, что фильмов о любви много, а любви в них мало. Мало фильмов, в которых по-настоящему интересно вскрываются взаимоотношения человеческие. И еще потому, что жажда любви у всех необычайно велика.

В плане идеологическом всех художников с известным огрублением можно поделить на разрушителей и на созидателей. Первые проповедуют пессимизм, неверие, отказ от нравственных ценностей; вторые утверждают человека и человечность.

Прекрасно сказал Фолкнер в своей нобелевской речи: «Современные... писатели и писательницы забыли о проблемах борющейся души. Но только эти проблемы рождают достойную литературу... Писателю придется учиться заново. Ему нужно понять, что страх — самое низменное из чувств, и, постигнув это, уже навсегда забыть в страхе, убрать из своего творчества все, кроме правды о душе, старых вечных истин — любви, чести, жалости, гордости, сострадания и самопожертвования, без которых любое произведение обречено на скорую гибель. И покуда писатель не сделает этого, над его трудом нависает проклятье. Он пишет не о любви, а о вожделении; о поражениях, в которых никто не теряет чего-либо ценного, о победах без надежды и, что хуже всего, без жалости и сострадания. В его горе нет всем понятного горя и оно не оставляет глубоких следов. Он пишет не о человеческой душе, а о волнениях тела. И покуда он не поймет этого, он будет писать так, как будто он стоит и наблюдает конец человека и сам участвует в этом конце. Но я отказываюсь принять конец человека...»

«Я отказываюсь принять конец человека»— это и есть линия водораздела между «бесами» и созидателями.

Своими фильмами мне тоже хотелось бы спорить с теми, кто говорит о конце человека. Я понимаю, что о конце можно говорить по-разному: можно кричать от отчаяния и можно злорадствовать. Но в любом случае разрушать легче, чем строить. Подвергать все сомнению — это, конечно, важно и необходимо. Но сначала все же должны быть созданы те ценности, которые можно подвергнуть сомнению.

Сценарий Григорьева прекрасен еще и тем, что в нем нет виноватых. Так посмотреть на вещи, по-моему, важнее, ведь дело не только в личной вине кого-то. Само движение вперед может порождать трагедии. И такие трагедии — трагедии любви, в особенности — будут всегда, покуда жив человек. В любых обществах, какими бы совершенными они ни были.

Если искать общее в моих картинах, то оно, наверное, обнаружится в теме искупления. Герои в моих фильмах проходят путь через страдания к звездам. И это не только их личный, особенный путь. Впрочем, звезды у каждого могут быть разные, и к одним и тем же звездам можно лететь в разной компании (и в разной компании страдать, кстати).

Генри-Дэвид Торо замечательно сказал: «Не важно, дойдет ли корабль до гавани, важно, чтобы он не сбился с курса».

Я часто вспоминаю эти его слова.

Ходжакули Нарлиев

«Сотри случайные черты»

Я отношусь к режиссерам, отстаивающим позиции поэтического кинематографа. Для меня поэтичность экрана — непременное его качество, имеющее глубокие жизненные истоки.

Искусство каждого народа начинается с поэ-

тического освоения мира. Это главная его нить, сок, в котором заключена сила его жизни, его корень, и если этот корень иссыхает, искусство обесценивается.

Поэзия вбирает в себя традиции народной жизни, дыхание ее сообщает цельность видению художника. Любое произведение, которое можно назвать истинно национальным, всегда поэтично.

Поэзия неопределима. О ней можно говорить только сообразуясь с собственными чувствами. Для меня — это способность заметить незаметное, это ощущение интимной, кровной связи человека с другими людьми и всем, что его окружает, душевное внимание к человеку. Это то, что в нас пребывает вечно, то, что неизбывно.

В руках у настоящего поэта становится поэзией каждая капля воды, каждая прожилка в листе, каждая песчинка в пустыне. Как это было в стихах туркмена Махтумкули, жившего в XVIII веке, или нашего современника, дагестанца Расула Гамзатова. Поэзия — это высокая взволнованность миром и человеком.

Для меня кинематограф по-настоящему начался со знакомства с «Голым островом» Кането Синдо. Это было потрясением. Может быть, отчасти потому, что в фактуре фильма многое мне близко как туркмену: люди, с губ которых редко срывается скупое слово, потрескавшаяся от жажды земля, медлительный до величавости ритм жизни, до жестокости трудный быт, взывающий к выносливости, терпению и мужеству... Откровением была для меня поэтика фильма. Я впервые так ясно понял, какое это могущественное искусство — кино, какими скупыми средствами оно может выразить так много, и как оно еще молодо, и какое у него, следовательно, огромное будущее. Я понял и другое: что делать «безразличное» кино, проговаривая на скорую руку никого по-серьезному не трогающие «рассказы из жизни», спекулировать на всеобщем интересе к киноэкрану — стыдно.

Когда я потом думал о «Голом острове», я не мог не думать еще и о том, что первые туркменские фильмы появились совсем недавно, в 30-е годы. С тех пор мы прошли нелегкий и навсегда для всех нас памятный путь ученичества. Конечно, у нас были за эти годы и поражения и успехи. Но когда о жизни народа рассказывали с экрана на некоем «среднеэкзотическом» уровне, когда знание реалий нашей национальной специфики не выходило за пределы таких, к примеру, истин, что змеи кусают, а верблюды плюются, нельзя было не испытывать неловкости за тех из нас, кто был так наивен и поверхностен.

Но были у нас и на той ранней ступени фильмы, которые не постарели до сих пор. В 1935—1936 годах вышла картина «Я вернусь». Ее поставил режиссер А. Ледащев, ученик В. Пудовкина. Фильм был снят по повести Ораза Тачназарова «Батрак». Недавно я пересматривал его и с радостным удивлением обнаружил, что старый этот фильм все еще способен волновать. По-моему, это настоящее кино. Рассказ о том, как красноармейцы, борющиеся с басмачами, ищут колодец в пустыне, бредут обессиленные по пескам, как они сидят в знойном мареве, как в белом котле,— рассказ этот полон образной силы и выразительности. Ты вместе с ними хочешь найти эту воду. И вместе с ними томишься усталостью и жаждой. Настроение фильма — твое настроение. По-моему, это и есть то, что называется в кинематографе поэзией.

Как самостоятельное целое туркменский кинематограф, как и кинематограф других среднеазиатских республик, впервые заявил о себе на всесоюзном и международном экране за последнее десятилетие. Это закономерно. С установлением Советской власти наш народ сразу перешел от феодализма к социализму, от кочевья в песках, от жизни в кибитках, от сплошной неграмотности к жизни на социалистических началах. Прошлое не оставило нам такого наследия,. вооружившись которым мы могли бы быстро перепрыгнуть через целую эпоху. Опору для такого прыжка мы нашли в опыте русских, в их культуре. История учит, что народ не бывает бездарен, он бывает безграмотен. Но и тогда, когда народ еще не изжил своей безграмотности, история не останавливается. Пришло и наше время выйти на просторы века. Сделать это было не-

легко, зато следующему поколению, очевидно, будет легче.

●

Появление принципиально нового фильма всегда, прежде всего, бывает связано с именем режиссера, который по-своему, иначе, как-то по-особенному видит землю и человека. Только обладающий таким ви́дением способен по-своему решать поэтические задачи экрана. Новое слово, сказанное о человеке, всегда поэтично. Новое — это ведь и есть то, что мы зовем поэзией.

О кинематографе всей Средней Азии сегодня с полным правом можно сказать, что он существует. Особенно справедливым это будет по отношению к кино Киргизии и Узбекистана. Потому, прежде всего, что там работают режиссеры Толомуш Океев, Болот Шамшиев, Али Хамраев, Равиль Батыров, Эльяр Ишмухамедов, фильмы которых одновременно авторские и национальные. Это свое и принципиально свое. Сейчас молодые режиссеры Средней Азии открывают для других свою землю и ее обыкновенных людей. Они показывают, как время, в котором главное — социалистическая общность миллионов тружеников всех национальностей, меняет облик человека, казалось, отлитый на века. Разговор, который названные мною режиссеры ведут со зрителем всей страны,— это разговор о главном, о корнях, а не о частностях.

Лично для меня в молодой истории кинематографа Туркмении рубежом стал 1962 год, когда режиссер Булат Мансуров снял свой первый фильм «Состязание». Я полагаю, что с «Состязания» пошло новое туркменское кино. В нем впервые, и теперь накрепко, сплелись культурные, художественные традиции, накопленные туркменским народом, и индивидуальная неповторимость художника, принесшего на экран образ своего времени. Поэтическая стилистика «Состязания» продиктована глубокой связью с художественной культурой народа, с поэтическими традициями его творчества. И вместе с тем это глубоко с о в р е м е н н а я стилистика, это язык современного искусства.

Весь культурный поэтический опыт туркменского народа, от фольклорного наследия до вершины нашей поэзии — творчества Махтумкули — обнаруживает, как, впрочем, и у других народов Средней Азии, черты художественного мышления, в чем-то глубоко своеобразного. Наша поэзия развивает лирическую тему не во времени, а в пространстве, сталкивая, сопоставляя отдельные части по принципу подобия или контраста, а не по принципу причинности. Туркменские стихи и сказки напоминают орнамент, где части узора присоединяются друг к другу, а не вытекают по необходимости из первого звена. Наша поэзия предполагает развернутый параллелизм, сквозную метафоричность, статичную образность подобных или, наоборот, противоположных значений.

Эй, вы, высокие горы, не хвалитесь тем, что вы недоступны.

Придет день — вы станете ниже, чем такыры.

И ты, Аму, не хвастайся своей глубиной,

Придет день — и ты превратишься в пустыню — поет Махтумкули.

И еще: характерная черта национального поэтического мышления — сочетание чувственности с дидактикой. В нашей поэзии дидактика является эстетическим принципом, а не данью назидательности. Нам близко то ощущение мира, которое у древних греков сводилось в одно понятие «красота-добро» и считалось неделимым. Для туркменской народной поэзии красота и добро, чувственность и нравственность, свет и справедливость едины, так же как едины в себе и антиномические понятия: злое всегда безобразно, разрушительное — уродливо. Мы не знаем красивого зла. А еще в Туркмении говорят: кто платит злом за зло — ординарный человек, добром за добро — хороший человек, добром за зло — красивый человек.

«Состязание»— это история о том, как человек понял, что он даром прожил свою жизнь, потому что пел не те песни. Этот человек свою жизнь прожил в довольстве возле хана. И, казалось, знал все песни, какие только пел народ, но вот пришел другой человек

и спел песню, которую никто прежде не слышал, потому что это была песня души пришельца. А песня души — всегда новая. И старый прославленный певец сломал свой дутар. Он понял, что жизнь надо было бы начать сначала, но на это у него уже нет времени.

Это был истинно национальный и истинно поэтический кинематограф. Пространство, подчиняющее себе время, метафоричность, имеющая прочную опору в до конца продуманной эпической композиции, философский диалог о смысле жизни.

И еще Булат Мансуров научил меня и всех нас, туркменских кинематографистов, тому, что в картине ничего не должно быть «просто так».

●

Перед теми, кто хочет делать поэтическое кино, стоит много особых трудностей. Это, прежде всего, трудности, связанные с борьбой с самим собой. Поэтический кинематограф подчас не может справиться с тем джином, которого сам же, по своей собственной воле, выпустил из бутылки. Средства поэтического кинематографа так заманчиво выразительны, что легко могут показаться рекламным оттиском для любителей «красивых» зрелищ. А между тем по-настоящему поэтическое — это всегда, прежде всего, обобщенное мышление, которое побуждает зрителя через восхищение красотой подниматься на вершины философского анализа.

«Пустая» поэтичность (заимствование чужой «поэтики», средств монтажа, ракурсов, оптики, которые разрабатываются иногда в м е с т о содержания), прикрывающая равнодушие человека на экране — явление это распространенное и опасное для судеб поэтического кино. Такое понимание поэтического дискредитирует, а не спасает фильм. Когда смотришь такой фильм, подчас кажется, что в нем «поэтическое» существует, как гарнир, как некое добавочное обрамление сюжета, ничего общего с ним не имеющее по сути.

В картине «Десять шагов к Востоку», выпущенной несколько лет назад «Туркменфильмом», рассказывалось о том, как вся страна искала шпиона, укравшего какой-то секрет и спрятавшего его в коробочке, похожей на те, в которых кипятят шприц, когда к нам вызывают «скорую помощь». И хотя фильм этот снимал Герман Лавров, и изобразительная часть, взятая отдельно, могла служить школой операторского мастерства, картина получалась все же нелепая и неловкая. Поэтическая камера ничего в ней не «прикрыла».

Забота о драматургии — важнейшее правило для кинематографиста, работающего в области поэтического кино. И, может быть, для него — особенно. Ибо драматургическая невыразительность бытового фильма не так оскорбляет и шокирует, как мнимая выразительность поэтического экрана. В первом случае автор как бы исчезает за событиями, во втором — публично и нарочито выставляет себя на суд, а точнее на посмешище, потому что зовет: смотрите на меня, какой я, когда на самом деле ему нечего показать.

Если поэзия не лежит в замысле фильма, камера бессильна создать ее самостоятельно. Поэтической картине, повторяю, особенно нужна настоящая драматургия. Не случайно там, где в основе фильмов лежат рассказы или сценарии Ч. Айтматова или О. Агишева, как правило, значителен и кинематограф. Но и это правило не без исключений. Переносить поэзию из литературы в кино — не просто. Для этого нужно иметь всякий раз свое, особое, хорошо продуманное решение.

Мастерство поэтической прозы Чингиза Айтматова недосягаемо. Он ведет за собой, как волшебник, и ты все время обнаруживаешь, что даже при самом внимательном чтении тебе нужно опять и опять возвращаться назад, потому что ты и не заметил, как пропустил самое чарующее. Айтматов, как иллюзионист, складывает свой рассказ неизвестно как и неизвестно из чего. И ты никогда не можешь понять, как это у него получается. Хотя тебе и кажется, что ты пристально следил за тем, как писатель строил повествование. Айтматова лучше совсем не ставить, если ты не уверен, что сделаешь это на его собственном уровне. Ибо то, что закреплено на бумаге в таких волшебных словах, не долж-

но возникать на экране в худшем варианте. В повести Чингиза Айтматова «Прощай, Гюльсары» рассказ о жизни коня тесно переплетается с рассказом о жизни героя и ни один из них немыслим сам по себе. История коня с удивительным характером, немало вынесшего и сохранившего до глубокой старости гордость и достоинство, невозможна без истории героя, который, несмотря на всю трагичность своей жизни, остается оптимистом, находит в себе силы начать все сначала и подняться на то же самое пастбище, где его до того так больно и так несправедливо обидели. Снять фильм отдельно о коне, как это сделал Сергей Урусевский,— все равно, что вынуть у человека один глаз и сказать: я не хочу говорить об этом глазе, он мне не нужен, поговорим лучше о том, который остался. Цветные, изумительной красоты и пластики видения в этом случае ничего не спасают. Изобразительное решение должно ведь лежать в русле картины, находиться в соответствии с режиссерским замыслом, так, как это и было, когда прекрасный оператор Урусевский снимал фильм «Сорок первый» с Чухраем или «Летят журавли» с Калатозовым. Уже в фильме «Я — Куба» Урусевский явно отделился от режиссера, и его неустанные операторские атаки на зрителя вызывали подчас головокружение.

Я считаю, что наиболее близка к поэтике Айтматова картина Ларисы Шепитько «Зной». В ней есть как раз то настроение, которое так свойственно колдовской, завораживающей прозе Айтматова, и настоящее соучастие автора фильма в жизни героев рассказа.

«Первый учитель» А. Кончаловского — это правда до боли. Дикость, отсталость, жестокость в жизни народа — это огромная беда, и нужно показывать ее как беду, а не просто констатировать. Экран должен быть для тебя как бы твоей собственной ипостасью, а не чем-то посторонним. Уроки «Первого учителя» Кончаловского — это уроки высокого мастерства, но вместе с тем — это еще и уроки, напоминающие о том противодействии, какое всегда вызывает экран, когда он устраняется от сопереживания с писателем и его героем.

●

Поэтический кинематограф выдвигает в картине на первый план либо автора-режиссера, либо подчиняет весь строй ее героям. Иногда эти крайности объединяются, но чаще они отчетливо различимы. Я предпочитаю вторую возможность, то есть поэзию, отданную героям, ими порожденную, предпочитаю теплоту и чувственность, воплощенную в человеке на экране. Ради героев должны существовать и все изобразительные средства картины: слово или пауза, пейзаж, ракурс, цвет, музыка, монтаж. Все внутреннее состояние, настроение фильма от героев. Однако у поэтического кинематографа законы выражения человека на экране свои, особые. Обычно поэтические фильмы критика упрекает в отсутствии разработанных характеров, детализированных жизненных обстоятельств, причин их связи, иногда в психологической однозначности героев и т. д.

И в картинах этой стилистики, действительно, нередко есть противоречие между конкретикой событийного сюжета и обобщенностью поэтического строя, не способного, однако, вытащить картину на вольный простор всеобщих философских категорий.

Поэтический экран должен сознавать ту меру поэтической обобщенности, с какой он может уложиться в тот или иной сюжет. Есть истории, которые предполагают обязательное развитие во времени, в движении и столкновении характеров, требуют драматургически необходимого переливания из ситуации в ситуацию, как бы воссоздания данного живого процесса, объяснения всех причин и следствий. А можно выразить свою тему иначе. Необходимо только и в этом случае до конца определиться в выборе как проблемы, так и средств ее выражения, необходимо быть максимально последовательным в способах выражения.

Оглядываясь на свой еще очень недолгий кинематографический опыт режиссера, я сравниваю — для самого себя — свои картины «Невестку» и «Когда женщина оседлает коня» и вижу, что сюжет «Невестки», в отличие от второй картины, уже сам по себе предполагает

поэтическую стилистику. Она заключается тут, прежде всего, в новом подходе к теме. «Невестка»— строго говоря, фильм о войне, но теме здесь найдено непривычное решение, чего я полностью не могу сказать о второй картине. «Когда женщина оседлает коня»— фильм о революции, но история ее героев не всегда выглядит индивидуальной и единственной в своей неповторимости. Она во многом остается в рамках привычных сюжетов о судьбе туркменской, узбекской, киргизской, таджикской женщины в революции. И хотя такие судьбы типичны и глубоко правдивы, для искусства этого недостаточно. Кинематограф не может быть просто правдой. Ему нужна правда обобщенная, а значит, и простота, прошедшая через сложное. Правда, нашедшая свое неповторимо индивидуальное выражение.

Я думаю также, что в фильмах, тяготеющих к поэтическим, должно быть еще и свое, особенное соотношение изображения с характером человека. Движение характера здесь может происходить не по отношению к самому себе и не в результате накапливаемых в этом характере внутренних изменений, движением может быть и неизменность характера, оказывающегося перед разнообразием выбора, предлагаемого жизнью. В «Невестке» героиня не меняется на протяжении всего фильма, но, сталкиваясь с возможностью выбора (уйти от свекра, отбросить память о муже, сыне старика, иметь другую семью, детей) она п е р е ж и в а е т возможность для себя какой-то другой ситуации, но в конце концов остается равной самой себе, неизменной в выборе своего жизненного пути: верной памяти и любви, верной неизменности своего характера.

Осознание стабильности своей позиции — это и есть в данном случае форма обнаружения и саморазвития. Невестка вокруг себя видит разное, но выбирает одно, свое. Но если она при этом еще и п е р е ж и в а е т, видя другие возможности, то это и будет означать движение ее души. Возможно, впрочем, даже и отсутствие такого переживания. Характер в таком случае застынет в однозначности, станет символом.

●

Туркмены — молчаливый народ. Словесная поспешность в общении считается у нас признаком человека пустого. Суетой. Неуважением к другому.

Когда в туркменский дом приезжает гость, его трое суток кормят, поят, ни о чем не спрашивая. И только на четвертые сутки могут задать вопрос о цели предпринятого гостем путешествия. Сразу заговорить о главном — невежливо.

Существует туркменская притча. Караван шел из Ашхабада в Хиву тринадцать суток. На четырнадцатые сутки вдали показался минарет. Это и была Хива. И тогда самый молодой, тот, кто отправился в путь с караваном в первый раз, воскликнул: «Смотрите! Хива!» На что вожак заметил: «Если бы я знал, что ты такой болтун, я бы никогда не взял тебя с собой». Говорить об очевидном — бессмысленно.

Молчание — это та видимая дистанция между людьми, которая на самом деле сближает их всего вернее. Молчание ведь дает возможность рассмотреть человека не торопясь, позволяет глубоко и основательно заглянуть ему в душу. Уважение к внутреннему миру человека священно. Степень близости, которая приходит исподволь, особенно драгоценна и плодотворна.

Туркмен не спрашивает о человеке напрямую, а догадывается о нем. Умение в обыденной жизни незаметно, но пристально наблюдать человека, проникая в его мир без очевидного общения,— это и есть то, что мы стремились перенести в «Невестке» на экран из жизни.

Мой отец, понаблюдав однажды со стороны за молодым человеком, пришедшим к нам в гости, через некоторое время спросил, давно ли у него не стало отца? «Откуда вы знаете, что у меня нет отца?» — спросил, в свою очередь, озадаченный юноша.— «А мать у тебя состоятельная женщина?»— «Откуда вы знаете про мою мать?»— уже забеспокоился гость.— «А зовут тебя, наверное, Балы?»— «Откуда вы знаете мое имя?»— совсем испугался парень.— «Да это же все на тебе написано. Если бы у те-

бя был отец, он не разрешил бы тебя так кормить. Вон какой ты гладкий, сдобный. Значит тебя воспитывала и кормила мать, у которой достаточно денег и которая в тебе души не чает. Потому-то она и назвала тебя Балы» (по туркменски Балы — означает «сладкий», «медовый»).

Невысказанность всегда волнует возможностью тайны. Чем-то скрытым за ней, тем сокровенным, что сродни поэтической образности. Невысказанность предполагает неназойливое и ласковое прикосновение к чужой человеческой душе. Прикосновение к ней не через слово, а как-то иначе.

Я понимаю ценность слова на экране, люблю его полновесность и художественную силу в фильмах другой стилистики, но в поэтическом кино считаю злоупотребление словом проявлением авторского бессилия. Слишком уж прямой передачей смысла. Вот почему, когда я не могу найти настоящего решения в эпизоде и он начинает выглядеть декларативным и заболтанным — это означает для меня, что я изменил поэтическому кинематографу.

Я люблю актера, который умеет на экране молчать. Лицо и тело которого — как бы проекция его внутреннего мира. Актера, который немногим может передать многое. В которого можно вглядываться не уставая и не соскучиваясь. Таким актером был Ходжан Овезгеленов. Лицо его можно было рассматривать по частям. Вот он приоткрыл свои старые веки или плотно опустил их на глаза, резче обозначились, побежали морщины у рта, и на лицо легла мгновенная складка жестокости или усталости, увяли вдруг плечи. А за всем этим — объемный внутренний мир, точное и свободное ощущение себя в роли, дающее возможность достижения огромной пластической выразительности малыми средствами.

●

Мне близко творчество Толомуша Океева. Его документальная одночастевая картина «Это лошади»— маленький поэтический шедевр. Она решена без единого слова. Табун. Скачут лошади. У Океева это образ пронзительной красоты. А потом лошадей приводят на бойню. И снова скачет табун. Уже другой. И ты его видишь по-другому. Гибель красоты оставила в сердце смертельную боль. Это и есть настоящая поэзия. Возникшая из взволнованности судьбой гибнущего существа, из сопереживания чужой судьбе. Океев словно похищает у тебя твое собственное чувство, которое могло родиться от увиденного на экране, но ты ощущаешь себя не ограбленным, а богатым.

Картина Т. Океева «Поклонись огню» уже вышла на экран, когда мы задумывали свой фильм на ту же тему — о судьбе женщины Востока в революции. И, работая над своей картиной, в чем-то я отталкивался от картины Океева. «Поклонись огню»— фильм поэтичный, но по жанру это, пожалуй, чистая драма. Все в ней связано крепкими драматическими узлами. Фильм Океева — это сгущенная драматическая история. Режиссер все время движется в острособытийном материале.

Мы хотели рассказать об этом же, но не через плотно пригнанный сюжет и не через подробности биографии героини. Мы хотели решить эту часто повторявшуюся в кино и литературе тему по-своему. Я не люблю открытой борьбы противоборствующих лагерей, приводящей к дракам и перестрелкам. Мне эта тема виделась в тишине поэтически решенного пространства.

Всего несколько человек во главе с женщиной-туркменкой представляют Советскую власть в далеком горном ауле. И на всем протяжении картины они как будто ничего не делают исключительного: лечат людей, когда те болеют, платят больше за ковры, которые ткут женщины аула. Они утверждают новую власть не пистолетом, а пробуждением сознания. О новой власти на экране почти не говорят. Мы только видим, что народ идет за ней, потому что она несет с собой людям судьбу, о которой мечтали веками. Например, новая власть хочет, чтобы женщину хотя бы спросили, согласна ли она выйти замуж за этого человека, прежде, чем заключить брак. Со стороны может показаться, что это не так много. На самом деле это огромное завоевание.

Мне хотелось показать победу не через демонстрирование победы, а через поражение второго главного героя картины — бая. Через понимание им того, что его власть над аулом не из камня, что она ломается, рушится, становится песком, вытекает у него между пальцами. Сначала дети, потом женщины удаляются, уходят от него к тем новым людям, которые несут с собой аулу покой, хлеб и равенство. Право выбора работы, своего поля, право на свою любовь.

Бай до конца фильма никому из своих приверженцев не дает поднять ружье. Он сам жадно присматривается к новой власти и втайне понимает ее правоту. И когда по камням аула, служившим ему ступенями, ребенок тащит за руку мать к медсестре, старик понимает, что отжил свое и прошлого уже не вернуть.

Я знаю, что не все удалось мне в этой картине. Может быть, потому, что сюжет ее густо заселен людьми. Такое многолюдство необходимо для рассказа, но не оставляет места для интимности, для той камерности, которая была для меня обязательна. Когда много героев, успеваешь только рассказать о них, но не успеваешь их полюбить. Нет того неторопливого вживания в их жизнь, того молчаливого вглядывания в человека, о котором я писал выше.

●

Можно выразить свою тему в красоте однажды увиденного или, наоборот, в повторяемости этой красоты. Движение такого фильма — это присоединение новых звеньев к однажды найденному образу. В этом тоже есть своя эстетика.

Я верю в силу статичного кадра. Кадра-картины. Кадра, в котором разлито спокойствие времени, остановленного пространством. Кадра, который не торопится присоединиться к другому, так как имеет свою особую пластическую ценность. Такой кадр позволяет себя рассмотреть, не торопясь и не становясь самоцелью включиться в цепь событий. Цепь событий в результате такого пристального внимания к отдельным состояниям приобретает, как мне кажется, особую значительность.

Медлительность ритмов как следствие временной протяженности кадра, неторопливое развертывание действия, скупость событийного ряда в картине, повторяемость главных мотивов изображения — смысловых, метафорических, бытовых,— представляется мне важным условием поэтического воплощения замысла, идеи, пригодной именно для поэтического экрана.

●

Туркмены издавна живут среди суровой природы. Песок и камень. Может быть, поэтому в них есть неподвижность и прочность, спорящая со временем. «Люди смертны, природа вечна»,— говорит туркменская пословица. Песок и камень. Их однообразная протяженность вызывает у человека удивление перед огромностью мира, желание найти, определить себя в нем, соразмериться с пространством, чтобы отделиться от него, желание навязать свою душу, очеловечить пространство и то, что в нем заключено. Когда человек живет рядом с пустыней очень долго, она перестает быть ему враждебной, человек вбирает ее красоту и тепло, а пустыня учит его выносливости, мужеству, определяет необходимость человеческого участия друг к другу. Я радовался, когда зрители заметили, что пески пустыни в «Невестке» не зловещи. Они красивы. Эта красота — от присутствия человека.

Подчеркнуто информационную и эстетическую роль для меня несут все детали пространственного окружения человека: чайник и кувшин, ковры в кибитке, ожерелья невестки, халат старика, голова верблюда, пьющие овцы, играющие щенки, текучий песок пустыни, камень горного аула. Во всем этом — человек. О его быте, характере, социальной принадлежности можно многое сказать через то, что его окружает. Создать человеческий облик через материальную среду, в которой он присутствует на экране.

Туркмены напряженно чувствуют цвет. Природа Туркмении ведь однообразна и уныла. Почти круглый год — раскаленное лето. В воздухе много пыли, которая отсвечивает на солнце. Небо висит над головой, как желтая

простыня. Очевидно, поэтому туркмены издавна стремятся ярко и изобретательно раскрасить свой быт и свою одежду. Наши ковры, кошмы, украшения поражают цветовым разнообразием орнамента и причудливой яркостью сочетаний. К цвету у нас относятся, как к самостоятельной ценности. Один и тот же предмет, окрашенный по-разному, воспринимается как иная сущность. Если в магазине платки из одного материала и одного размера, но разных цветов стоят одинаково, то платки на воскресном базаре различаются в цене «за цвет». Самые дешевые — черные. Синие — уже дороже. И самые дорогие — красные. Красный цвет — любимый. Почти все туркменки в жару выглядят, как красные стебельки, впечатанные в бело-желтое пространство пустыни.

Я никогда не буду снимать черно-белые фильмы. Цвет для меня — не просто правда жизни. Это колористическое обнаружение сущности картины. Ее отдельных эпизодов.

Я всегда крашу натуру под необходимую мне цветовую гамму. Эпизод «на кладбище» в фильме «Когда женщина оседлает коня» был решен в коричневой гамме. Здесь сам цвет должен был передать ощущение ужаса, невозможности происходящего, нереальности его. Это не сон, но и не явь — среди белого дня отец и брат роют могилу, чтобы закопать в нее живьем свою дочь и сестру за то, что она нарушила законы предков — убежала от предназначенного ей мужа.

А образ бая в картине решен в зелено-синей, приглушенной гамме. В отличие от звонкоалой гаммы, в которой дается образ главной героини. Так цвет в сочетании с другими средствами — параллельным монтажом, статичностью и повторяемостью планов героини и бая,— должен создать на экране образ двух противостоящих друг другу начал: старого, настаивающего на увековечивании рабской зависимости человека, и нового, призывающего его к свободе.

Для туркмен всегда неизмеримо много значила еще и музыка. Она была позицией человека в окружающем его мире, эманацией его души и его убеждений. Знаменитые музыкальные состязания туркменских бахши — это всегда поединок разных отношений к миру, и побеждал в них, как правило, тот, в чьей песне было больше правды и души.

Вся картина Булата Мансурова «Состязание» построена на противоборстве двух певцов, на битве, в которую вступают песни их душ, одной, приспособившейся к миру всесильного хана, и другой, мучительно взыскующей о братстве и свободе.

Эпизоды, решенные на экране музыкально, как правило, объемны, звучат особенно трепетно и сокровенно. Как, например, поэтичен молчаливый эпизод из фильма «Три тополя на Плющихе», построенный на крупном плане актрисы и песне Пахмутовой «Нежность», ставшей лейтмотивом всей картины. Он открывает зрителю героиню как женщину, которая прожила как будто бы счастливую, правильную, но будничную жизнь. Женщина слушает песню и словно покидает пределы своей маленькой, частной судьбы. И мы понимаем, что у нее тоже есть душа, и ей может быть больно оттого, что мир с его хрупкой мелодией нежности существует не для нее, а как бы сам по себе.

В картине «Когда женщина оседлает коня» первое, что делают три человека, представляющие Советскую власть в старом ауле,— заводят пластинку и выносят на улицу старый граммофон. И вот над аулом стелется народная мелодия. Собираются дети. В аул приходят радость и веселье.

●

Точность выбора образных средств зависит от точного понимания идеи и смысла именно этого сюжета, этих героев. Это трудно. Сбивают с толку чужие ви́дения, уже испробованные и прекрасные.

Когда я обдумывал эпизод смерти героини в сценарии «Когда женщина оседлает коня», мне казалось, что героиня должна умереть обязательно посреди луга с маками. Это красиво. Это — как пролитая кровь. Мы поэтому долго ждали, когда расцветут маки, чтобы иметь возможность снять эпизод на их фоне. Но однажды в поисках натуры мы проезжали

пшеничным полем. И вдруг я подумал: почему маки? Какое они имеют отношение к моей героине? Она ведь отдала жизнь за то, чтобы вырастить хлеб для крестьян, и значит поле пшеницы должно стать местом ее героической гибели. Эта смерть прозвучит осмысленно. А посторонняя красота — холодна. Символика «вообще» при всей ее самоценной эстетичности всегда оборачивается грубым насилием над картиной. Заранее придуманный символ — это результат, возникающий вместо процесса.

●

В результате творческого сочетания в картине всех ее компонентов создается то особое настроение, та единая атмосфера и та пластическая завершенность образа, в которых и есть суть искусства. Фильм «Когда женщина оседлает коня» мне давался трудно. Тему его мне предложили актеры, которые играли главных героев в картине «Невестка», с ними я бы не хотел расставаться в своей работе никогда. Ведь хороший актер, близкий тебе по душе,— это единомышленник, незаменимый для режиссера.

Мне хотелось поставить то, что оказалось близким моим друзьям и коллегам — фильм о судьбе туркменской женщины в первые годы Советской власти. Мне эта тема тоже была близка. Но очень долго она не становилась для меня родной, собственной. Я не мог найти ее образ. Образ картины в целом. Я собирал его по капле в отдельных эпизодах, отдельных стилевых решениях. И все-таки он не складывался. Пока однажды мне не припомнилась старинная туркменская притча, которая начиналась словами: когда женщина оседлает коня...

Издавна в нашем народе считалось, что свободным может быть только всадник, человек на коне, то есть человек, оторвавшийся от земли, воспаривший над ней. Но таким человеком мог быть только мужчина. Ведь если коня оседлает женщина — настанет великое бедствие, опасные перемены, конец света — так считалось в народе. Повторяя старую мудрость и противореча ей, соединяя старое, существовавшее от века, и современное (в чем я вижу обязательный компонент подлинно поэтического экрана), я и пришел к пониманию образа картины.

Всадница-героиня в алом, как костер, платье на белом коне, должна возникнуть на экране, как сон, как недоступная и остро желанная мечта, как первая робкая нота, предвещающая развитие и победу новой мелодии. Развертываясь в сюжете всей картины, образ всадницы завершается в финальном кадре, пространство которого заполнено жаркими кострами алых нарядов многих всадниц на белых конях. Это — как подтверждение и развитие первоначального символа. И в этом символе — исполнение небывалого, пусть даже ценой бедствий и смерти. Завоевание свободы. Это то, что было пережито народом и исправлено временем.

●

Обычно разговор о поэтическом кинематографе перерастает в разговор о проблеме зрителя. И это очень серьезно! Когда я смотрел «Голый остров», нас в зале оставалось человека три-четыре. Остальные ушли. В практике зрительского общения с поэтическими фильмами такое — почти закономерность. Прежде всего в этом виноваты сами режиссеры, подчас выматывающие душевные силы зрителя бессмысленностью своей мнимой «поэтичности». Но — отмежуемся от них, а проблема все же останется. Она в том, что мы не воспитываем своего зрителя, не приучаем его к поэтическому кино.

Мы испортили его текучкой. Зритель привыкает на экране к частным эпизодам из жизни своей и своих знакомых, где видимая близость к жизни так очевидна, а внутренняя ценность этой близости так ничтожна.

А ведь по сути дела поэтический кинематограф должен быть доступнее и ближе зрителю, ибо смысл такого кинематографа в том, чтобы рассказывать о людях с особой, возвышающей их любовью, с той душевной заинтересованностью, которая должна раскрыть навстречу экрану зрительские души. Он интимнее и сердечнее кинематографа бытового. Он вбирает в себя автора, согревается его стремлением открыто вмешиваться в жизнь.

Я всегда боюсь обидеть зрителя недоверием к нему, разжевыванием понятного, рассказом о мелочах, повторением известных стандартов и схем, и мне больно, когда зритель сам приходит в кино с заранее запрограммированными схемами, приходит смотреть не эту картину, а то, к чему он привык ранее.

В то же время неконтактность некоторых наших фильмов со зрителем — это одновременно еще и сигнал для художника, указывающий на наличие помех в его произведении. Режиссер и зритель взаимодействуют в кино по принципу обратной связи. И только возможность такой связи делает их счастливыми.

●

Поэтический экран всегда имеет скрытую или очевидную нравственную цель: поднимать достоинство человека, учить «единству истины, добра и красоты». Это не значит, что экран не может, не имеет права быть жестоким. Не надо приучаться думать, что жестокости в жизни просто не существует. Часто, когда поэтический экран обвиняют в жестокости, я думаю, что если бы ту же правду рассказать без поэзии, она была бы непереносима.

Мой любимый символ — рассвет. Предчувствие нового дня. Я люблю время, когда над землей встает круглый, алый диск солнца. Еще дремлющий, еще не набравший силу, еще не излучающий яростность зноя. Еще тихий, готовый щедро дарить тепло и свет людям. Ведь дарить красоту, тепло, свет — в этом и состоит цель, смысл поэтического экрана, непременный залог его будущей силы. Потому что потребность в добре и красоте живет в человеке, и это неискоренимо.

Ашхабад

По страницам печати

Интересное обсуждение

В апрельской книжке журнала «Наш современник» за 1973 год была опубликована киноповесть Василия Шукшина «Калина красная». В 1974 году вышел фильм, снятый по этой повести. «Тираж» кинопроизведения всегда значительно превышает тираж даже самого популярного «толстого» журнала — возможно, частично этим объясняется тот факт, что именно после выхода фильма на экран номер журнала с повестью исчез с библиотечных полок. Бесконечным потоком хлынули — на киностудию «Мосфильм», автору, в редакции — письма кинозрителей, взволнованные, благодарные или недоумевающие. Пошли газетные рецензии, началась дискуссия.

В ряду откликов, появившихся в печати, особое, на наш взгляд, место заняла дискуссия, материалы которой напечатаны в № 7 за 1974 год журнала «Вопросы литературы». Редакция журнала привлекла к участию в обсуждении повести и фильма писателей, поэтов, литературных и кинокритиков Л. Аннинского, Г. Бакланова, В. Баранова, К. Ваншенкина, С. Залыгина, В. Кисунько, Б. Рунина, а также автора — В. Шукшина.

Дискуссия эта интересна прежде всего широтой постановки вопроса — редакция не ограничивала разговор анализом повести и фильма — ее задачей было рассмотреть место новой шукшинской работы в сегодняшнем литературном и кинематографическом процессе, а также ее связь с глубинными социальными процессами, происходящими в нашем обществе, рассмотреть те непростые, порою парадоксально неожиданные дороги, которыми художник идет в осмыслении, в художественном исследовании этих процессов. Произведение В. Шукшина дает редкую возможность вести разговор «на стыке» пограничных и взаимовлияющих искусств — литературы и кинематографа, где В. Шукшин выступает сразу в трех качествах — писателя, режиссера и актера. Эта возможность, точно увиденная и плодотворно использованная, а также самый круг участников дискуссии позволили редакции получить материал чрезвычайно интересный по постановке проблем, по разнообразию и полемичности высказанных точек зрения,— материал, в котором даже наиболее спорные утверждения рождены, как правило, не первым, чисто эмоциональным впечатлением, но являются результатом серьезных раздумий.

Требовательность, проявленная участниками обсуждения, в полной мере обусловлена теми критериями, которые справедливо применены к произведению «ранга» «Калины красной» — талант, как пишет журнал в своем редакционном послесловии, «требует к себе отношения уважительного и бережного, но он же сам задает и меру высокой требовательности, не терпит скидок и обидной снисходительности».

Дискуссия, проведенная журналом «Вопросы литературы», никоим образом не претендует на завершение темы — напротив, она способна, на наш взгляд, сыграть роль своеобразного катализатора в размышлениях художественной критики по самому широкому кругу проблем, касающихся нашего кинематографа в целом.

Вот почему, радуясь успеху коллег из редакции «Вопросов литературы», мы с особым удовольствием рекомендуем материалы этой дискуссии вниманию читателей «Искусства кино».

И. Хейфиц, Т. Макарова, Б. Чирков, Н. Ужвий, Ю. Толубеев, В. Горюнов, Ю. Ярвет, Й. Грицюс, Е. Добин, И. Авербах

Г. М. Козинцев, каким мы его знали...

Для того, чтобы во всей полноте и силе раскрыть своеобразие искусства Козинцева, нужна длительная и серьезная исследовательская работа, нужны усилия многих и многих исследователей. В какой-то мере такая работа началась, но уже сейчас ясно, что вклад Козинцева и его ближайшего друга на протяжении четверти века Л. З. Трауберга еще не раз и с разных точек зрения будет рассмотрен в киноведении.

Путь Козинцева, его фильмы — интереснейший материал для изучения. Еще в пору дерзновенных экспериментов юности, когда Козинцев вместе с Л. З. Траубергом организовал «Фабрику эксцентрического актера» (ФЭКС) и сокрушал устои «бескрылого традиционализма», Виктор Шкловский написал о картине «Новый Вавилон», что она «не удалась», зато «удались режиссеры». Жизнь существенно уточнила и исправила оценку фильма, но полностью подтвердила оценку авторских возможностей, режиссерской индивидуальности Григория Михайловича и его товарища.

То, что Козинцев действительно удался как режиссер кино — во всех проявлениях этой трудной и многогранной профессии, то, что он нашел с в о ю формулу кинематографической выразительности,— подтвердили и фильмы послевоенного периода. В них он, один из авторов прославленной трилогии о Максиме, обратился к экранизации Шекспира и Сервантеса, обратился для того, чтобы привлечь этих «вечных спутников» человечества к спору, кипящему в современном мире, о способах преобразования его на истинно гуманных, прогрессивных началах.

Козинцев никогда не уклонялся от суровой необходимости говорить правду о человеке с тем, чтобы улучшать, усовершенствовать его средствами искусства. Нетерпимый к «мелкотемью» и тусклому бытописательству, он хотел обращаться только к самым важным вопросам века и потому говорил со зрителем языком приподнятым и взволнованным, языком высокой поэзии и философской трагедии.

Козинцев работал и жил по законам, добровольно и радостно принятым всем поколением, к которому принадлежал, по законам общественной мобилизованности, самоотверженного и беззаветного служения идеалам социалистического искусства.

Недаром его имя стоит (рядом с именем Л. Трауберга) над картиной о большевистском Тиле Уленшпигеле питерском рабочем парне Максиме. Этот образ до сих пор является для нас воплощением вечной молодости партии, революции, рабочего класса.

По этой же причине Козинцев соединил в одном лице практика кинематографа и тончайшего, культурнейшего толкователя его законов — ведь именно слитность теоретических исканий с их осуществлением на съемочной площадке отличала поколение пионеров советского кино, тех, кто и поныне остается флагманами новаторского поиска искусства.

Козинцев не знал творческого простоя: если он не снимал фильм, значит его можно было найти в театре на репетиции спектакля, на заседании художественного совета студии, в студенческой аудитории, за чтением сценария и уж обязательно — за письменным столом, с пером в руках, в раздумьях над новыми замыслами...

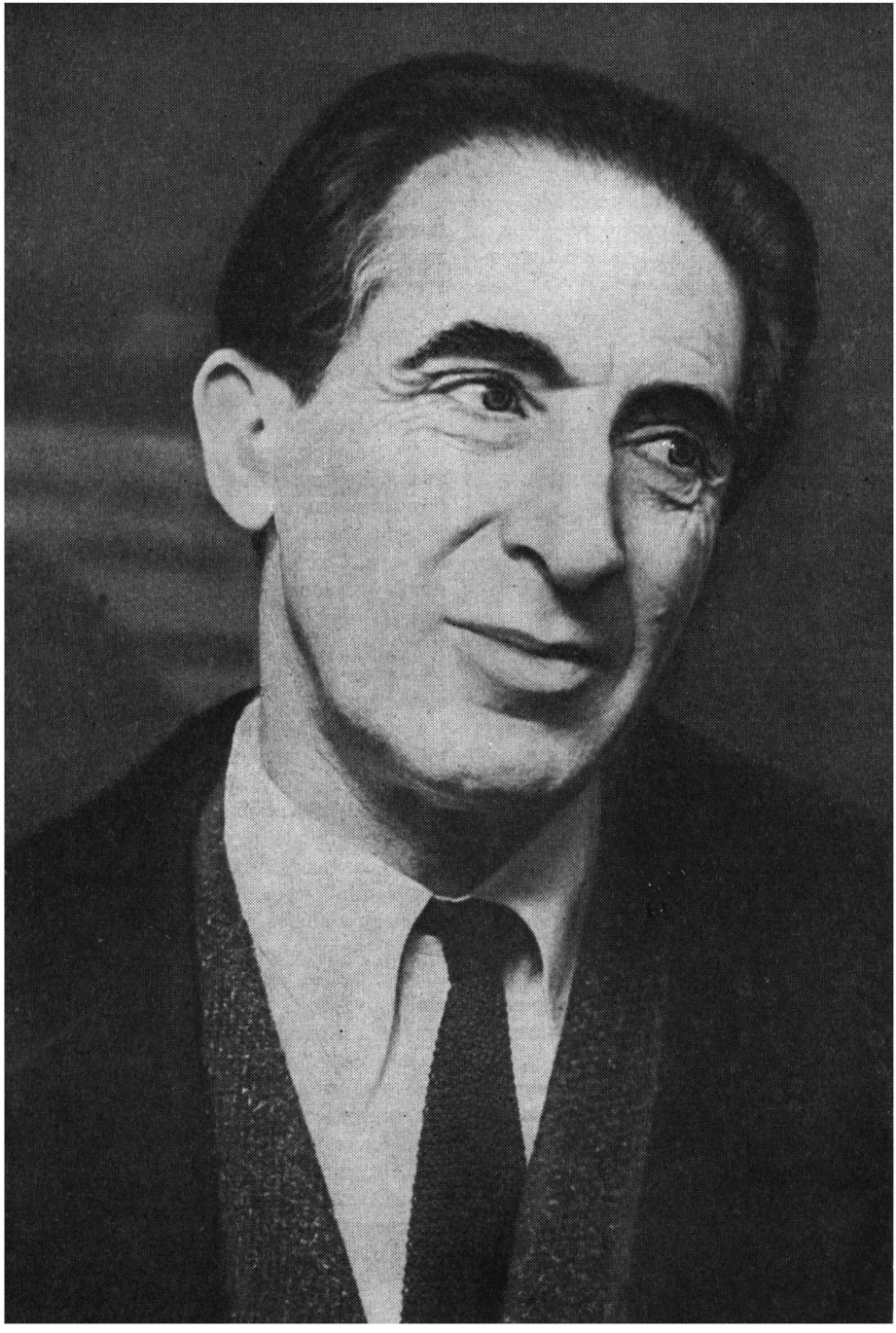
Пушкин, Толстой, Гоголь, Блок, Шекспир — вот круг его интересов, мир его экранных замыслов. Теперь, когда мы знакомимся с рабочими тетрадями Григория Козинцева (они опубликованы в «Новом мире», 1974, № 5, «Неве», 1973, № 11, «Литературной России», 1974, № 2, «Советском экране», 1973, № 19), становится особенно очевидна самобытность, оригинальность этого истинно русского советского художника.

На страницах журнала «Искусство кино», в редколлегию которого входил Григорий Михайлович, публиковались многие его работы: главы из «Глубокого экрана», целиком — «Пространство трагедии», сценарий «Петербургские повести», теоретические статьи, зарубежные впечатления.

Недавно журнал закончил публикацию «Гоголиады», содержащей замыслы его так и неосуществленной работы (№ 5—7 за 1974 год).

Сегодня мы вновь возвращаемся к Козинцеву: делаем попытку создания его портрета — режиссера, человека, гражданина — силами коллектива его друзей, соратников и коллег.

В подборке представлены кинематографисты разных поколений и разных профессий, соратники Козинцева и его ученики, те, кто близко знал и любил Григория Михайловича, и те, кто работал с ним.



Иосиф Хейфиц

От Козинцева еще в юности я впервые услышал гордые слова: «Не забывайте, что вы — художник!» Он понимал это широко, в самом активном гражданском значении. Весьма настороженный к громким фразам, слово «художник» он произносил патетически. На его лице появлялось выражение страдания, когда он становился свидетелем творческого малодушия, мелочности, самонадеянности или зазнайства.

Как часто я узнавал в темноте просмотрового зала его несдержанные громкие вздохи по поводу увиденного на экране. Человек крайне деликатный, ненавидевший грубость, он не мог подавить эти громкие вздохи возмущения, от которых неуютно становилось лихому «производственнику», за минуту до этого победителем восседавшему на своем стуле.

Григорий Михайлович был кинематографист «от головы до пят». Его не сбивали с творческого ритма капризы «конвейера производства». Он был для нас примером самодисциплины — в любую минуту и в любой ситуации. Он ненавидел распущенность, в павильонах и на тяжелых натурных съемках всех удивляла его работоспособность и тщательная подготовка. Все это было необходимостью, которую Козинцев всегда умел подчинять полету художественной мысли. А когда в том, что делал какой-то кинематографист мысли не было, понятие «производственник» становилось для него синонимом ремесленника.

Как-то он сказал: «Больше всего я боюсь, что выйдет кто-нибудь на моих похоронах и скажет: «Он был отличный производственник!»

В этой фразе я расслышал его постоянную тревогу, что «конвейер производства» может заглушить в нас ответственность перед искусством, голос творческой совести.

Я не буду писать о Козинцеве-режиссере. Виктор Шкловский написал большую и интересную книгу об Эйзенштейне, но Эйзенштейн в нее не вместился. Ему было тесно на трехстах страницах. На этих нескольких страничках я хочу рассказать о Козинцеве на худсоветах.

Там решались судьбы фильмов.

Стол карельской березы, покрытый тонким зеленым сукном, все мы помним с ранней юности. Сейчас его, к сожалению, отдали на мебельный склад и поставили на его место другой, в стиле модерн с дешевой фабричной полировкой. На последнем в своей жизни худсовете Козинцев упомянул об этом с грустью. Тот, старый стол был свидетелем славной истории «Ленфильма». Я помню, как скрещивались за ним полемические шпаги на обсуждениях «Чапаева», «Учителя», «Одной», «Юности Максима», «Депутата Балтики». У каждого из нас было свое облюбованное место. На своем стуле каждый сидел то как судья, то как обвиняемый. Место Козинцева было вторым от стула председательствующего. Первое место занимал старейшина, Фридрих Эрмлер. С годами места освобождались, но их никто не занимал. Не хотелось менять место, к которому привык за десятилетия. Сейчас места перепутались, стол другой, поменьше. Наверное, это и хорошо: новые люди, иная мизансцена.

Григорий Михайлович всегда выступал одним из первых. Напор мысли, темперамент и страстность не позволяли ему усидеть на месте. Размашистым почерком, задирая строчки вправо и вверх, он набрасывал тезисы. Он всегда начинал с глубоко аргументированной преамбулы, вводил обсуждаемую картину в общее русло мирового киноискусства, в круг проблем советского кино. Эти преамбулы — самое интересное. Многие фильмы забудутся, мысли Козинцева об искусстве останутся. Их надо издать книгой. Она будет не только данью памяти Григория Михайловича, а оружием в борьбе за идейно-эстетическую высоту современного советского киноискусства.

...Он не терпел пустых словоизлияний на заседаниях и всегда предостерегал от торжественных восхвалений, от фраз вроде: «Сегодня у нас большой праздник!» Помню, как-то он начал свое выступление так: «Видимо, я плохой член худсовета, потому что

Г. Козинцев, А. Москвин и Л. Трауберг на съемках фильма «Одна». 1931 год

Г. Козинцев, Ф. Эрмлер и Л. Трауберг в Германии. 1929 год

ЗА МАГНИТОСТРОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ!

СОЗДАДИМ БОЛЬШОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЛОТНО, СТОЯЩЕЕ НА УРОВНЕ ТРЕБОВАНИЙ НАШЕЙ ЭПОХИ!

ОБСУЖДАЕМ ТВОРЧЕСКУЮ ЗАЯВКУ „БОЛЬШЕВИК" РЕЖИССЕРОВ КОЗИНЦЕВА И ТРАУБЕРГА

Слово имеют Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг

I.

II.

III.

IV.

V.

VI.

VII.

VIII.

Л. З. Трауберг

Награждения знаменосцев почетной грамотой

Творческая заявка Г. Козинцева и Л. Трауберга на фильм «Большевик»

всему предпочитаю искусство анализа. Но я думаю, что если мы будем заниматься только поздравлениями, это лишит смысла наше присутствие здесь и все обсуждение».

Между прочим, разговор шел о в общем удавшейся картине и фраза «сегодня у нас большой праздник» уже готова была прорваться в стенограмму.

— Наша функция заключается не в том, чтобы провозглашать здравицы,— продолжал он,— а в том, чтобы максимально придирчиво смотреть на экран и стараться сделать своими советами фильм лучше. Я нахожусь на особом положении, потому что всю жизнь посвятил нашей студии и самая маленькая наша удача для меня большая радость. Я готов радоваться, но это не должно мешать мне разобраться в том, что я увидел.

Он любил свою студию и всегда гордился своим ленфильмовским происхождением, всегда помнил о роли «Ленфильма» в становлении советской кинематографии, о его всесветной славе, о которой и впрямь грешно забывать.

— Утром мы приходим на работу,— говорил он,— и переступаем порог, который переступали с уважением Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин и многие другие. Это следует помнить, обсуждая серые ремесленные фильмы, украшенные нашей фабричной маркой.

Он говорил молодым и напоминал старым мастерам: «Вспомните, что сюда часто заходил Киров, интересовался нашей работой и утверждал, что мы — главные. Он, конечно, имел в виду, что на нас лежит главная ответственность, потому что мы художники, которым доверена высокая миссия разговаривать с миллионами».

Ответственность художника перед народом — он всегда ее чувствовал, хотя и никогда не разглагольствовал по этому поводу за столом из карельской березы.

Для Григория Михайловича Козинцева творчество всегда было делом, неотделимым от самой его жизни. Всякое иное дело он презрительно называл — «служба». Постановка фильмов службой быть не могла; его фильмы несли в массы революционную, гражданскую мысль. А сам он был одновременно и архитектором и прорабом «Ленфильма», строившим его терпеливо и заботливо, требовательно и придирчиво.

Можно сказать, что Козинцев один из тех, кто своим творчеством помогал определять революционную линию советского киноискусства. И не только в своих работах, но и в работах своих товарищей. Их судьба поэтому всегда связана с ним, так же как и его творческая судьба была связана со студией, которую он понимал как единый коллектив, спаянный общностью традиций, общностью целей, общностью ответственности перед народом.

Вот почему мы смело можем назвать Козинцева подлинно народным, подлинно партийным художником нашего времени.

Мы много говорим о мастерстве. Козинцев был всемирно известным режиссером, мастером в самом высоком смысле этого слова. Однако он не признавал «мастерства», как права на исключительность, как индульгенции, ограждающей от чувства ответственности, как повода для самоуспокоения.

— Специфика кино,— говорил он,— это дело двух недель. Важно другое — глубина мысли. Ею часто пренебрегают. Пренебрегают и «переводя» литературу на экран и делая из Достоевского и Толстого авторов мелодрам.

Он рассказал, как к нему пришли журналисты из «Звезды» и «Недели». Эти издания открывали новую рубрику, она должна была называться — «О мастерстве».

— Они хотят,— рассказывал он,— чтобы под этой рубрикой высказывались и художники, и хирурги, и сталевары, и люди других профессий. Но опыт беседы со мной оказался для моих гостей очень неудачным. Я начал с того, что мастерство предполагает непрерывный отказ... от мастерства.

Григорий Михайлович привел в этой связи несколько примеров из обсуждавшейся тогда на худсовете картины молодого режиссера. На его взгляд, картина имела все признаки мастерства: хорошо работали актеры, мизансцены были изобретательны, в монтаже ощущался ритм, интересно была расставлена музыка.

— Но не в этом главное достоинство картины,— продолжал Козинцев.— Мастерство не есть какое-то умение, выработанное опытом, приобретаемое раз и навсегда и в дальнейшем только «используемое». Странная вещь: мастерство такого рода многими режиссерами достигается уже в первой картине. Но это еще не мастерство.

И он блистательно раскрыл перед нами истинную сущность мастерства, как он его понимал. Мастерство — это способность художника постоянно совершенствовать и углублять подход к жизненным явлениям. Перед каждой новой работой художник как бы начинает все заново, зачеркивая наработанный опыт. Ибо опыт, пригодившийся для одного, становится штампом, если его применят к новому явлению жизни или литературы.

— Для любого рода дела в жизни есть один закон: если человек остановится, если он, приобретя м а с т е р с т в о, посчитает, что стал законченным мастером, то такой человек, с моей точки зрения, ничего больше не создаст. Когда режиссер говорит «я творю», или «я — мастер», а не «я снимаю картину», то такой режиссер ничего настоящего больше уже не сделает.

Все эти мысли в полной мере можно отнести и к его собственному творчеству, к нему самому. Никогда он не говорил о себе «я — мастер», хотя имел на это право, признанное мировой кинокритикой.

Помню, как он, будто новичок, метался, приступая к «Королю Лиру». В те дни, гуляя в Комарове, он часто беседовал со мной. Рассказывал о своих идеях, постоянно обновляющихся, о том, как трудно приступать к новой работе.

— Не сплю ночами, снотворное не помогает. Вы знаете, целые страницы текста звучат в голове. И не отделаться от этого ни на минуту — никакими силами...

Мне казалось, что человек этот готовится поставить свой первый фильм, держит экзамен на зрелость.

Такое отношение к себе и давало ему право быть беспощадным за нашим старым столом из карельской березы. Он своим острым словом, своим разящим сарказмом буквально обрушивался на верхоглядство, халтуру, бескультурье, подражательство. Многие из нас ощутили на себе его стрелы. А когда пыл его охладевал, он извинялся, искренне волнуясь по поводу нанесенной обиды.

Как-то он ополчился на одного из молодых за модернистские приемы в его фильме.

— Знаете, у меня такое впечатление, что мировая кинематография, в том числе и советская, выполнила и даже перевыполнила план по видениям, снам и бреду — на всю пятилетку! И хватит!

Посвятив многие годы экранизации, он огорчался, когда ее относили ко второму разряду, к тылам в тематических планах.

— Когда я читаю статьи о том, нужны ли экранизации, меня удивляет сама постановка вопроса. Ведь почти все — экранизации, вплоть до «Чапаева»!

Но защищая экранизации, он бился за ответственное отношение к ним, за то, чтобы переносить на экран не фабулу и даже не только характеры, а проникать в мир художника, тщательно изучать все, что связано с историей общественной мысли, с эпохой, вызвавшей к жизни это произведение.

Одному из режиссеров, сделавшему экранизацию без соблюдения этих правил, он сказал, глядя ему прямо в глаза:

— А знаете, я слышал в Москве, будто нашему комитету предложили прекратить выдачу лицензий на о т с т р е л классиков!

...Истинный художник не умирает, он остается жить в своих произведениях, в своих учениках. Так говорят всегда — найти новые слова здесь трудно, да и не нужно их искать.

Этими словами я и закончу свои заметки о Козинцеве.

Тамара Макарова

Если бы меня попросили выделить основное качество неповторимой личности Григория Михайловича Козинцева, я бы не медля ответила: бескомпромиссность.

Бескомпромиссность. Во всем. В творчестве. В оценке искусства.

В отношении к людям. К друзьям...

Нас связывала долгая дружба, освященная дерзаниями молодости.

Григорий Михайлович был всего на год старше Герасимова. Немногим больше, чем на год, старше меня.

Но всегда он оставался для нас мэтром.

Каждая встреча с ним была для нас радостью. Годы умножали его мудрость и жизненный опыт, его поразительный юмор. Сверкающий ум. Безукоризненный вкус.

Каждый раз мы с волнением ждали его оценки нашей работы.

Высокая, даже жестокая требовательность к своему творчеству была неотъемлемым качеством Григория Михайловича.

Это его свойство было нам хорошо известно.

Тем более мы дорожили его мнением.

В последние годы мы встречались не часто.

Он жил в Ленинграде. Мы в Москве. Нас связывали письма. В них Григорий Михайлович был откровенен. Письма открывали новые стороны его натуры — удивительную нежность, сердечность.

Передо мной последнее письмо Григория Михайловича Герасимову. Вот выдержка из этого письма.

«Я был на пленуме в Москве только первый день. И обрадовался, найдя вас в такой хорошей форме. И вдруг такие сюрпризы. Еще раз по-дружески прошу вас забыть о болезнях и сделать, где-нибудь в Африке или на крайний случай на Канарских островах, такие пельмени, чтобы все ахнули.

Я очень много работаю. Придумываю разные варианты разных фильмов. Но все страшно поставить точку и решить — именно этот, как раз такой и никакой другой...»

Неожиданно, вскоре после этого письма, Григорий Михайлович поставил точку.

Мы не получим больше от него писем.

Мы не услышим его блистательных речей.

Но мы никогда не сможем сказать, что его нет с нами. Никогда.

Потому что все, чему он нас научил, всегда в нас.

Борис Чирков

Чтобы воссоздать образ Козинцева, нужны очень тонкие и точные штрихи и краски. Малейший пережим, и образ его будет огрублен и упрощен.

Это был человек-айсберг. На поверхности мы видели корректного моложавого джентльмена, одетого всегда с изысканной элегантностью. А внутри?

Сквозь броню его сдержанности, его деликатных иносказаний, его иронических полутонов — нелегко было пробиться. Попробуйка изобрази этого человека, замкнутого и вместе с тем общительного, жизнерадостного и вместе с тем всегда погруженного в свой внутренний мир.

Бывает так: то, что ты считаешь главным, в глазах другого не имеет значения. А иногда оказывается, что какая-нибудь мелочь, которая казалась тебе незначительной, она-то и есть главное, высвечивающее суть человека. Улыбка, мимолетное слово, жест, поворот головы, миг задумчивости, такие, казалось бы, крохотные подробности существования. А в сумме своей они-то как раз и сплетаются в прочную жизненную ткань образа.

У Козинцева не было штампов в разговоре с людьми, и знать, чем может закончиться ваша беседа, никогда нельзя было заранее. С ним нельзя было просто поболтать: в любом, даже проходном разговоре, Козинцева надо было каждый раз осваивать заново, всегда учитывая динамизм его характера и внутренних состояний. Так же, как и Трауберг, он никогда не играл во вдохновенного художника, никогда не изображал гения, будучи в работе, в искусстве прежде всего мастером — деловым, требовательным и всегда трезвым, чуждым всякой лихорадочности и энтузиастической разболтанности.

Общаясь с Козинцевым изо дня в день на протяжении почти семи лет, мы, участники трилогии о Максиме, не переставали поражаться его всесторонней осведомленности, эрудиции и широте взглядов. Высокая культура, не наносная, а органическая и подлинная, была как бы чертой его таланта, свойст-

Кадр из фильма «Юность Максима». Максим — Б. Чирков, Дема — С. Каюков

вом его дарования. Его природный ум, вкус, точный и ясный артистизм — все это располагало и нас, работавших с ним, к живому и стремительному усвоению опыта, уроков истории.

В последние годы мы встречались не часто. У него по-прежнему всегда было много дел, много работы, но сколько помню, в его облике никогда не было суетливости. И каждый раз, наблюдая за ним даже на расстоянии, я узнавал в нем молодого Козинцева — та же быстрота движений, изящество, графичность. Таким он запомнился мне во время первого нашего знакомства, еще в «домаксимовские» времена, когда все мы были молоды. Таким я помню его и по нашим последним встречам.

Впервые мы встретились на одном из концертных представлений номера «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», в котором мы — Николай Черкасов, Петр Березов и я — пользовались в 20-е годы большим успехом. Меня поразил тогда его быстрый взгляд, походка, мягкая и упругая, какая-то изящная подвижность всего его соразмерно сложенного тела. В тот момент я, конечно, и не подозревал, что со временем мне предстоит творчески сблизиться с ним, работать вместе не один год. В те годы я, начинающий актер, уже кое-что познавший в театре, еще только мечтал о кино. Вопрос — имею ли я право работать в искусстве или стоит поискать себе другую профессию? — стоял тогда передо мною остро, буквально как вопрос жизни.

Долгое время я искал ответа на этот мучительный для меня вопрос, тревожно, напряженно прислушиваясь к отзывам знакомых и незнакомых людей. По вечерам писал длинные письма Станиславскому, надеясь от него получить ответ на мучившие меня сомнения, а утром, просыпаясь, рвал их.

Особенно я мечтал о кино и поэтому усердно смотрел чуть ли не все выходившие тогда на экраны фильмы. Наверное, желание мое было столь искренним и горячим, что судьба пошла мне навстречу.

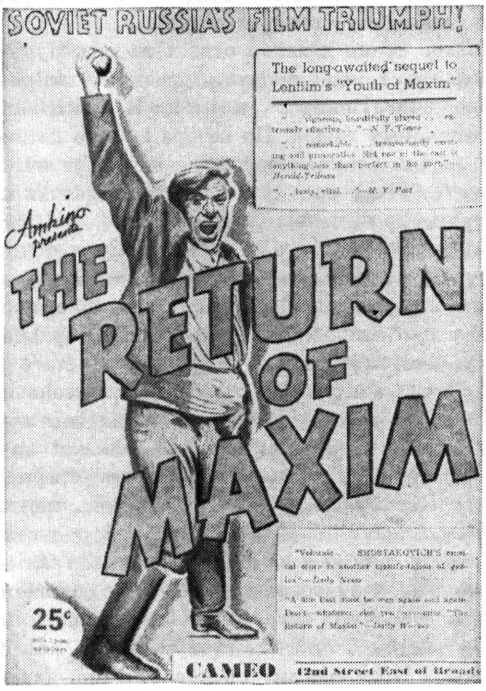
Я сыграл в нескольких фильмах, роли были небольшие, эпизодические — эстрадный актер, работник просвещения, деревенский парень, рабочий, начальник исправдома, старый крестьянин-середняк, — как видите, люди разные, однако большой актерской радости от встречи с ними я не испытал. Я ждал чего-то необыкновенного, мечтал о герое с большой буквы. Не знаю, встретился бы он мне или нет, не случись так, что года через два после встречи с Козинцевым, о которой я, признать-

ся, уже успел позабыть, я неожиданно получил приглашение на небольшую роль в фильме «Одна». Ставили этот фильм Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг.

Не знаю, чем я их тогда заинтересовал — эпизод-то был крошечный, проходной. Но спустя много лет я прочел у Григория Михайловича строки о себе, о моем участии в «Одной»: «Ничего примечательного не было в роли: человек нудно пересказал, пока дожидалась телефона наша героиня, что он ел на обед. И нельзя сказать, чтобы молодой исполнитель проявил какое-то особенное мастерство или блеснул талантом. Не было этого. Но он сам, невысокого роста, не очень складный, с носом картошкой, с ногами, не такими уж прямыми, с каким-то дефектом речи (не то простецкий акцент, не то бубнил под нос),— ничуть, буквально ни одной чертой не похожий на актера, показался на редкость славным».

Так или иначе, но этот пустяковый эпизод сыграл решающую роль в моей дальнейшей судьбе. Когда режиссеры задумали свою следующую картину «Путешествие в СССР» по погодинскому сценарию — на этот раз о людях первой пятилетки, об артели, пришедшей на стройку, о сложных процессах изменения крестьянской психологии,— они предложили мне роль деревенского парня. К сожалению, картина эта не дошла до зрителя. Отсняв натурные эпизоды на Днепрострое и Азовстали, мы вернулись в Ленинград и здесь с огорчением узнали, что авторы решили прекратить работу над ней. Вышла какая-то неувязка со звукооператором — а задумывалась картина как звуковая,— и, конечно, не было смысла из прекрасного погодинского сценария, наполненного яркими характерами, сочными бытовыми подробностями, безудержной выдумкой, делать немую ленту. Тогда как раз наступало время великих изменений в кино. Немое кино умирало.

Рекламный плакат «Амкино», выпущенный в связи с демонстрацией фильма «Возвращение Максима» в США



Конечно, ни в «Одной», ни в «Путешествии» я еще не вкусил настоящей актерской радости от режиссерского внимания к себе, мои герои в этих фильмах занимали слишком уж скромное место. Но для режиссеров эти картины были существенными. Они свидетельствовали об их удивительно быстрой творческой перестройке, связанной с появлением в кино звука, потребовавшего дерзкого поиска, который режиссеры часто вели прямо на площадке, отрабатывая там новую манеру актерского исполнения, методы съемки, экспериментируя с несовершенной и недостаточно надежной звукозаписывающей аппаратурой. И еще важно отметить, что освоение звука Козинцев и Трауберг начали не с робких опытов постановки музыкального ревю или выпуска заснятого концерта, а обратились непосредственно к самой жизни, взяв за основу реальные факты (как это было в «Одной»). В первых же их звуковых картинах героями их стали современники. Здесь особенно ярко сказалась та революционная смелость, которая была им

присуща с самых первых шагов в искусстве.

Летом 1933 года судьба вновь свела нас вместе. Козинцев и Трауберг приступили к постановке фильма о большевике. Первоначально он так и назывался: «Большевик».

Но моя жизнь в трилогии о Максиме начиналась не с главной роли... Я должен был играть рабочего Дему, простого парня, случайно примкнувшего к демонстрации и погибшего в первом же столкновении с полицией. Роль яркая, сочная, но далеко не ведущая. Главным героем фильма авторы видели Эраста Гарина. В образе Максима поначалу было больше чудачества, открытой наивности, чем мужества, смелости, искренности. «Тощий парень с умным взглядом, с острым носом, с упрямой копной волос»,— таков облик Максима в сценарии «Большевик»...

Еще не был окончательно готов сценарий, он то и дело где-то «утрясался», утверждался, а авторам его уже не терпелось начать работу над фильмом. Уже были актеры на главные роли, уже была съемочная группа, и даже успели кое-что снять, как вдруг, неожиданно, работа прекратилась... А потом так же неожиданно возобновилась. Но теперь режиссеры предложили уж попробовать свои силы в роли Максима мне. Признаюсь, у меня дух захватило от такого предложения. Шутка ли! Грандиозная тема! Справлюсь ли? Хватит ли сил? А как быть с театром?

Множество вопросов возникло передо мной...

Кто такой Максим? Его биография развертывается в сценарии с редкой для кинематографа обстоятельностью и последовательностью. Живет за Нарвской заставой парень-весельчак, балагур, песенник. Работает на заводе, гуляет по темной и грязной окраинной улице. И внешность у парня обыкновенная и мысли обыкновенные. И таких, как он, сотни тысяч в России. Он не герой, не отличается никакими особенными достоинствами. Да и в биографии Максима, в его приключениях нет ничего необыкновенного. Потому что его путь в революции — путь миллионов, его работа в революции — работа рядового большевика. Просто не было ему жизни без революции...

И вот такого парня мне предстояло сыграть. Но как сыграть не монумент, а человека? С сердцем и нервами, с радостями и муками? Как почувствовать живой пульс его характера? Как показать на экране его неутомимую жажду знаний, нечеловеческую работоспособность? Рисунок, намечавшийся Гариным, мало чем мог мне помочь: наши индивидуальности были слишком различными. Ему как актеру были ближе всего острокомедийный жанр, гротеск, пародия, я же по природе актер лирический, характерный.

Каждый актер знает, что нужно накапливать багаж наблюдений, запоминать и то, и другое, и третье, чтобы при случае достать необходимое из своей заветной кладовки. Но здесь все было иначе, все было новое, неизведанное. С жизнью рабочих я был незнаком, на заводах не бывал, в революции не участвовал.

Да и роли в окончательном виде еще не было, сценарий писался и переписывался на ходу. Главным источником познания характера будущего героя трилогии стали для меня материалы и документы большевистского подполья. На одной из первых же репетиций Григорий Михайлович сказал: «Если вы хотите понять сущность рабочего человека, а без этого нет Максима, идите на завод, смотрите, ищите там родню и товарищей нашего героя. Учитесь у них быть Максимом...»

И мы пошли. Вместе с С. Каюковым, к которому теперь перешел Дема, на целый день забирались мы на «Красный выборжец», часами простаивали в цехах у станков, смотрели, как работают выборжцы, как обращаются со сложнейшими машинами. Вместе с рабочими проводили все свободное время — обедали, развлекались, ходили на митинги, читали газеты.

А в ленинградском Доме кино мы встречались со старыми петербургскими рабочими, ветеранами партии, старожилами города. Они рассказывали нам о забастовках на заводе «Лесснер», о баррикадах, о подпольных типо-

графиях и маевках. Седоголовые, с морщинистыми лицами, наши собеседники оживлялись, молодели по мере того, как в их памяти всплывали картины прошлого. А мы набирались у них ума-разума, узнавая новые для нас подробности жизни и деятельности людей, из среды которых авторы выбрали наших героев. Эпоха была великой.

И постепенно у нас в воображении складывались живые образы, вырисовывались реальные фигуры людей, которых мы должны были изобразить.

Мы словно бы жили где-то рядом с Максимом. С каждым днем я узнавал его все подробнее и подробнее. Его жизнь открывалась передо мной в широчайшем размахе революционной деятельности и в тончайших душевных движениях...

Впрочем, я, кажется, слишком затянул разговор о Максиме, а ведь герой моих воспоминаний — Козинцев. Как работал Козинцев с актерами? Но прежде чем ответить на этот вопрос, я хочу оговориться — правомерно ли вспоминать только Козинцева, когда заходит речь о совместном труде д в у х единомышленников. Совместная работа в режиссуре — редчайшее исключение. В те годы, о которых я вспоминаю, Козинцев и Трауберг работали вместе. Казалось, это было неразрывное творческое единство. Они понимали друг друга с полуслова, знали чего хочет каждый, дружно соизмеряли свои усилия и охотно шли на взаимные уступки. На съемочную площадку они приходили вместе — внутренне одинаково подготовленные к решению вставших перед ними вопросов, творчески мобилизованные, с точно определенной конкретной задачей, зная, как должна выглядеть та или иная сцена.

Может, потому, на площадке у них всегда царила творческая атмосфера, в которой не было места разногласиям, и мы, актеры, любили их, прислушивались к их советам и очень дорожили их вниманием и дружбой.

Никто из них никогда не претендовал на роль главаря. Взаимное доверие, установившееся между ними, казалось безграничным, а влияние одинаково распространялось на всех, и тогда, когда оно исходило от Козинцева, и тогда, когда шло от Трауберга. Для нас существовал один режиссер: Козинцев-Трауберг.

Вот почему мне нелегко сейчас вспоминать только об одном из них. Ведь это значило бы мысленно разрушать их творческий союз, складывавшийся годами, союз, который был так плодотворен почти двадцать лет.

Но меня все же просили рассказать о Григории Михайловиче... Как это ни покажется парадоксальным, но несмотря на нашу многолетнюю совместную творческую работу, я не могу сказать, что принадлежал к кругу близких друзей Григория Михайловича. Или что он доверял мне нечто такое сокровенное, о чем я мог бы поведать теперь впервые. Ничего этого не было. Была работа, работа и работа. Так что в итоге мы с Григорием Михайловичем так и не узнали друг друга близко. Почему? Объяснить это невозможно, да я и не хочу ничего объяснять. Важно другое: я питал к нему большое уважение и привязанность, и Козинцев, по-моему, тоже относился ко мне с симпатией, о чем свидетельствует, в частности, такая житейская мелочь. Все мы тогда безумно увлекались собиранием редких книг и все свободное время отдавали ленинградским букинистам. Но у Григория Михайловича были особенно тесные связи с ними, и я до сих пор с признательностью вспоминаю, как по-дружески делился он со мной своими находками. Но это, как говорится — между прочим, факт для истории кино значения не имеющий.

...На репетициях Козинцев любил причудливые и свободные узоры актерского воображения, легко шел навстречу фантазирующему артисту, всегда внутренне готовый подхватить интересную выдумку, хотя и помнил, что фантазию обязательно нужно в конечном счете направить на верный путь.

Сложность искусства Козинцев видел не в изощренности приемов. Он знал: сказать о действительности новое может только тот, кто умеет глубоко мыслить. Его символом веры в искусстве и была мысль, строгая и целеустремленная.

Все ненужное в работе артиста он умел отсекать с тактом художника, для которого идея вещи в целом дороже хотя бы и удачных, но самоценных эпизодов. В результате в трилогии осталось лишь то, что было проверено как бы самой жизнью, что прошло через ее фильтр. Трилогия о Максиме была зажжена подлинным пафосом революции, живым переживанием ее, живыми мыслями о ее содержании. Всякая деталь, всякая черта, подмеченная в жизни или узнанная из мемуарной литературы, становилась под резцом художника живой чертой конкретного актерского образа.

На мой взгляд, сила Козинцева-режиссера была в том, что он рассказывал роль так, как ее мог сыграть именно этот актер. Наверное, поэтому сейчас уже трудно представить Дымбу без М. Жарова, солдатку Евдокию без Н. Ужвий, Наташу без В. Кибардиной — так точно нашли режиссеры для этих ролей рисунок, нерасторжимо слившийся с исполнителями. Козинцев всегда находил для артиста такую дразнящую его воображение форму и так говорил о роли, что исполнитель, выполняя его задания, даже не подозревал, что следует заранее запланированному рисунку роли. Козинцев никогда не забивал актерам головы далеко идущими режиссерскими соображениями о фильме в целом. Хранил свои планы по поводу всей постановки при себе, а с актерами шел от эпизода к эпизоду, упорно добиваясь намеченной цели.

В «Юности Максима» была сцена, которую мы снимали, если не ошибаюсь, семь раз. Нет, не семь дублей, а семь раз! Это сцена в комнате у Наташи, когда Максим прибегает с вестью о разгоне подпольного собрания и аресте петербургского комитета партии.

Никак не удавался нам кусок. Три раза пришлось ломать и заново строить декорацию Наташиной комнаты. Два раза эпизод переснимали по настоянию оператора. Пять пересъемок пали на мою совесть.

Мне нужно было изобразить в этой сцене длинную и сложную гамму переживаний Максима. Усталый, измученный, едва скрывшийся от полиции и охранки, он прибежал к своей подруге, к своему товарищу по партии, чтобы передохнуть и посоветоваться, как же помочь питерской организации большевиков. Но первый, кого он видел в комнате, был толстяк-полицейский, благодушно распивающий чай... И вместо того, чтобы поделиться с Наташей важными известиями, вместо того, чтобы попытаться срочно найти выход из трудного положения, Максим должен был изображать туповатого брата Наташи. Наконец, непрошеный гость ушел. И тогда двум молодым большевикам, неопытным в партийной работе, надо было определить направление деятельности крупнейшей партийной организации, надо было договориться о том, чтобы возглавить организацию на ближайшее время. В течение этой короткой сцены Максим должен был как бы вырастать на наших глазах, должен был сам, своим чутьем, разумом и совестью найти верный путь, подыскать наиболее точные слова для обращения к рабочим Питера.

Сколько мы ни бились над этой сценой, мне не удавалось изобразить все эти перемены и переходы в поведении и сознании Максима. На чем-то я застревал, через что-то перескакивал, и сцена превращения рядового рабочего в партийного вожака не получалась, выходила невыразительной, неубедительной. И каждый раз, глядя на мою расстроенную физиономию, Козинцев терпеливо говорил: «Ну, ничего, не огорчайся. Завтра переснимем». Или обещал: «Подожди, мы попробуем смонтировать этот эпизод с готовым уже материалом... Получится...» Не получалось... И через несколько дней все тем же бодрым тоном Козинцев объявлял: «Знаешь, пожалуй, лучше еще раз переснять эту сцену, что-то не получается она у нас в монтаже...» И ни тени раздражения на лице, ни строгой ноты в голосе, никакого упрека.

Так вот и набралось семь съемок одного и того же объекта...

В жизни Григорий Михайлович производил впечатление хрупкого человека. Но на съемочной площадке он был неистощимо трудолюбив и вынослив. Я не помню, чтобы он когда-нибудь позевывал, посматривал на часы, отвлекался. Его внимание всегда было сосре-

доточено на главном — на том, как вернее и лучше поставить перед актерами задание, помочь им глубже заглянуть в психологию изображаемых людей, подсказать оригинальную, характерную форму поведения персонажей. И чем труднее была задача, тем настойчивее заставлял он нас мобилизовать свои силы и умение. Чем значительнее была цель, указываемая режиссером, тем энергичнее приходилось думать и работать всем нам.

На съемках третьей серии трилогии кое-кто из участников вдруг забеспокоился: а не становится ли скучным наш Максим? Не надоест ли зрителям его непогрешимость, безукоризненность? Да, конечно, он взрослеет, умнеет, набирается опыта, но других-то перемен в его характере не происходит. Как нам иногда хотелось «усложнить» Максима, заставить его совершить какой-нибудь промах, срыв, ошибку. Но в конце концов мы отказывались от таких намерений, понимая, что поступи мы так и образ Максима был бы разрушен. И мы заботливо оберегали нашего героя от всего случайного и наносного, придавали ему только те черты русского рабочего, те черты большевика, которые отвечали уже сложившимся в зрительской аудитории представлениям о Максиме.

И что же, прошло уже много лет с той поры, как родился он на свет, а великое множество зрителей, узнавших его и подружившихся с ним еще в довоенные годы, по-прежнему видят в Максиме олицетворение большевистской честности, самоотверженности, преданности рабочему делу. Для многих этот простой питерский парень стал настоящим другом.

...Семь счастливых лет моей жизни связаны с трилогией о Максиме. Для меня это была школа киноискусства. А работа оказалась самым большим счастьем, которое выпало на мою долю. Как же я рад, что прожил годы своей молодости рядом с такими необыкновенными людьми и художниками, что я был их товарищем и что частица моей души вошла в их прекрасное творение.

Когда оглянешься, начнешь вспоминать дорогие имена — видишь, что делало трилогию великое множество людей. И всех их объединяла единая цель, общие заботы, желание довести начатое до конца, до финиша. Это был воистину творческий коллектив единомышленников, искренне преданных искусству, самозабвенно любивших свою работу — начиная от плотников, гримеров, лаборантов. И мы, актеры, чувствовали их веру в наше общее дело и тоже никогда не теряли веру в конечную победу, как бы нам ни приходилось трудно в ту или иную минуту.

Умение создавать ансамбль — это великое искусство. Для этого нужны мастерство, педагогический талант, эрудиция и еще много всего, чем обязательно должен владеть настоящий режиссер-руководитель.

Козинцев этим искусством владел в совершенстве. Вместе со своим единомышленником Л. Траубергом он искал и подбирал себе в сотрудники не просто старательных исполнителей, но обязательно крупных, ярких людей. Он не боялся в них самостоятельности и своеобразия и собирал сильных, талантливых помрежей, ассистентов, художников. Не потому ли из нашего съемочного коллектива вышло немало одаренных кинематографистов, которые сегодня успешно трудятся и на «Ленфильме» и на «Мосфильме» и на студии имени М. Горького.

Уроки трилогии невозможно забыть. Для многих она стала настоящей школой кинематографического мастерства.

Убежден, что только такие сплоченные коллективы, только такие а р т е л и талантливых, требовательных к себе и другим работников кино и могут создавать настоящие произведения искусства. Единомыслие, увлеченность, самокритичность и обязательно крепкое чувство товарищества — вот те «киты», на которых должны основываться творческие кинематографические коллективы. Именно в таких коллективах создавались «Чапаев», «Великий гражданин», «Член правительства», «Депутат Балтики», «Встречный», трилогия о Максиме...

Одна из особенностей картин тридцатых годов, принесших советскому кино мировую славу, в том, что в них действовали люди, которые никогда не теряли праздничного

ощущения революции, видели в ней подлинную красоту. Такими были Чапаев, Полежаев, Соколова. Таким был и Максим. Рабочий парень, в котором сочетались ненависть и юмор, борьба и любовь, бесстрашие и веселость.

Я бы мог долго и подробно говорить о «Ленфильме» тех лет. Там прошла моя молодость, там я получил первое признание. Но здесь я вспоминаю «Ленфильм» только для того, чтобы стала понятна атмосфера, в которой создавалась трилогия о Максиме, в которой работали мы, ее участники.

Сейчас, когда мы обращаемся ко всей жизни Козинцева, ко всему сделанному им, мы можем сказать, что он был действительно неотделим от своего времени и что прожитая им творческая жизнь, вся от начала до конца, стала одним из самых примечательных и памятных явлений нашего советского кинематографа. Его роль в формировании советского реалистического киноискусства трудно переоценить.

Наталья Ужвий

Я часто спрашиваю себя, почему еще и сейчас, когда поток современных художественных фильмов воистину огромен, наш народ по-прежнему волнуют такие картины, как трилогия о Максиме.

И с каждым разом убеждаюсь, что секрет притягательности этих фильмов в их подлинной народности и глубине реалистического воплощения жизни.

Григорий Михайлович Козинцев запомнился мне как художник, в полной мере владеющий этим секретом. О верности его традициям реалистического искусства говорят и «Гамлет» и «Король Лир». Но трилогия о Максиме волнует меня особенно. Возможно, потому, что я ощущаю и себя сопричастной к этому замечательному художественному произведению.

Вспоминать этот период моей жизни в искусстве приятно, хотя и грустно, — ведь с того времени прошло уже почти четыре десятилетия. Помню, как-то в Киевском театре имени Ивана Франко, где я уже тогда работала, меня разыскал молодой человек с добрыми черными глазами. Отрекомендовался: «Илья Фрэз, помощник режиссера из Ленинграда». По поручению Г. М. Козинцева он привез мне сценарий фильма «Выборгская сторона» и приглашение на роль солдатки Евдокии. Об этой роли, о том, какое значение имеет она для картины, Фрэз рассказывал с увлечением, которым трудно было не заразиться. Много хорошего услыхала я от него также и о Григории Михайловиче.

Признаюсь, тогда я не предполагала, что роль Евдокии, второстепенная в сценарии, обретет в фильме такую социальную емкость и масштабность, станет одной из центральных в «Выборгской стороне». Но решение попробовать свои силы в работе с Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом окрепло во мне как-то само собой.

С Ленинградом я была уже знакома, но когда я приехала на пробу, этот красавец город и сами ленинградцы вновь наполнили мое сердце ощущением праздника. Неотделима от этого восприятия и моя встреча с такими мастерами киноискусства, как Григорий Михайлович Козинцев, его друг и соавтор Леонид Захарович Трауберг, оператор Андрей Николаевич Москвин.

Григория Михайловича всегда отличала кипучая, напряженная работа мысли. Его сосредоточенный, внимательный взгляд был обращен как бы внутрь, в самое существо, в сердцевину решаемой проблемы.

Вот таким взглядом и окинул меня Козинцев, когда настала пора проб. Помню, что вместе с А. Н. Москвиным мы долго и тщательно искали портрет Евдокии Козловой — солдатской вдовы. Остановились на гладкой, открывающей лоб прическе и строгом черном платке, обрамляющем лицо. Григорий Михайлович хотел, чтобы глаза особенно отчетливо выделялись на бледном лице моей героини, став как бы основным «голосом» в этой немногословной роли.

Проба была короткой. И ни тогда, ни позже

Кадр из фильма «Выборгская сторона». Дымба — М. Жаров, Евдокия — Н. Ужвий

Григорий Михайлович так и не сказал, почему именно на мне остановил свой выбор. Возможно, он видел меня в спектакле «Гибель эскадры» во время гастролей в Ленинграде харьковского театра «Березиль», к творческим поискам которого он относился с большой симпатией, и потому поверил в меня «авансом», не знаю...

Зато я сразу высказала Григорию Михайловичу свои сомнения — сумею ли я, актриса украинского театра, передать тот особый языковый колорит, без которого невозможно создать образ простой русской женщины, жительницы Петрограда. На это Козинцев ответил, что главное — донести сущность человека, так как если сущность верна, то и слово зазвучит правильно. Наша совместная работа вскорости убедила меня в правоте Григория Михайловича. Большая часть моей роли была снята им синхронно.

Хотя я уже довольно часто снималась до «Выборгской стороны», встреча с Г. М. Козинцевым открыла мне много нового и ценного в искусстве кино. Григорий Михайлович покорял нас, актеров, своей большой культурой, своим реалистическим художественным ви́дением образов, ви́дением, в котором не было ни капли подавляющего режиссерского диктата. Он умел создавать возле себя чистую творческую атмосферу, не случайно его окружал такой сплоченный коллектив единомышленников. Григорий Михайлович внимательно всматривался в каждого, с кем общался, и советы его всегда были своевременны и точны. Помню, что мнения своего Григорий Михайлович никому из нас не навязывал, да в том и не было нужды: мы верили ему легко и охотно.

Так же внимательно всматривался он и в меня, в мою Евдокию. А я в свою очередь хотела полнее и глубже понять его режиссерский замысел. Репетируя и снимаясь, я часто вспоминала свое детство, маленькую железнодорожную станцию под Варшавой. Многодетных рабочих матерей. Русских, польских, белорусских женщин — всегда одинаково озабоченных, не знающих ни минуты отдыха из-за множества домашних дел. В их судьбах я находила социальные, человеческие и бытовые краски, необходимые для создания образа солдатской вдовы Евдокии Козловой. Эмоциональной основой всей моей работы над ролью стало воспоминание о встретившейся мне в детстве польской женщине, сына которой, революционера, в 1905 году убили жандармы.

Когда я надела длинное темное платье, стоптанные туфли и найденный Григорием Михай-

ловичем черный платок, то быстро сроднилась со своей героиней. Ее ссутуленная фигура, усталая походка, натруженные, бессильно повисшие руки я ощутила как свои собственные.

Я старалась передать материнское отчаяние и боль в сцене «голодной очереди», стихийный, безотчетный бунт — в сцене погрома, внутреннюю чистоту обессилевшей от голода женщины, ее инстинктивную неприязнь к анархисту Дымбе и эсеру Ропшину в сцене «вечеринки».

Несколько раз репетировалась ключевая для меня сцена «суда над погромщиками». Режиссеры и оператор все снова и снова разбивали ее на планы, но никак не могли прийти к окончательному решению. Тогда, на одной из репетиций, я попросила Григория Михайловича дать мне возможность прожить эту сцену в одном цельном куске. Мне казалось важным от начала до конца проследить весь процесс прозрения, зреющего перелома в мировоззрении героини. Григорий Михайлович задумался на минуту, как всегда, изучающе взглянул на меня и сказал: «Ну что ж, это интересно — попробуйте».

По моей просьбе в павильоне установилась абсолютная тишина, и я начала сцену, ища сочувствия в глазах актеров массовки, сидевших в «зале суда». А когда я закончила, Григорий Михайлович встал со своего режиссерского стула и, не сказав ни слова, вышел из павильона. За ним последовал Андрей Николаевич Москвин. Вскоре я осталась в павильоне одна, раздираемая сомнениями: что это было — неудача или успех? Надо ли мне ехать домой или оставаться в Ленинграде?

На следующее утро в гостиницу приехал Григорий Михайлович. «Я прошу простить мой внезапный уход,— сказал он,— но это было так здорово, что я не мог говорить».

Только настоящий художник мог сказать так. Ведь есть немало режиссеров, которых понимают актеры, но не так уж много режиссеров, которые умеют понять актера, его душу и творческие устремления. Григорий Михайлович был таким режиссером.

Выдающийся кинорежиссер, он открыл для меня, украинской актрисы, широкую дорогу в советское многонациональное искусство экрана.

Киев

Юрий Толубеев

Сорок лет творческого общения и личной дружбы связывали меня с Григорием Михайловичем Козинцевым.

А начало положила маленькая эпизодическая роль железнодорожника-штрейкбрехера в фильме «Возвращение Максима». И роль эта, и само приглашение могли показаться — и тогда так и казались мне — случайными. Но сейчас, возвращаясь к истокам нашего знакомства, я все больше думаю о каких-то удивительных закономерностях актерской судьбы. Не поддающихся анализу, но от того не менее ощутимых.

Говорят, от судьбы не уйдешь. Поначалу я, впрочем, пытался это сделать: когда не пошел в ФЭКС. Было это лет за десять до нашего личного с Козинцевым знакомства. Я играл вместе с Андреем Костричкиным в рабочем клубе, в драмкружке. От него я и услышал загадочное слово — ФЭКС. Тогда было много разных школ, студий, и я не особенно удивился, когда узнал от Костричкина о его занятиях в неведомом ФЭКС. А через некоторое время, проходя по улице, я увидел афишу. Аршинными буквами она извещала о выходе нового фильма: «Шинель», в главной роли — Андрей Костричкин. Я позавидовал товарищу, но в ФЭКС все равно не пошел. А пошел к Вивьену в театральный институт. И правильно сделал. Позже, когда я увидел фильмы «фэксовцев», мне очень понравившиеся, я все же убедился, что ФЭКС не для меня и я не для ФЭКС.

Когда Козинцев и Трауберг снимали «Юность Максима», я постоянно встречался с ними в коридорах «Ленфильма». В то время С. Юткевич руководил чем-то вроде актерской студии. В этой студии мы сначала ставили будущий фильм как спектакль, а затем сни-

Объявление о приеме в мастерскую ФЭКС

мали его на пленку. Так делались «Шахтеры», «Человек с ружьем». В числе студийцев были Василий Меркурьев, Марк Бернес, Степан Каюков... Каюков играл в «Юности Максима» Дему, одного из друзей Максима. И то, что он рассказал о коллективе Козинцева и Трауберга, об атмосфере съемок, об их умении общаться с актером, вызывало желание встретиться с режиссерами в работе.

Предлагать себя было неловко, да и не принято в те времена. Оставалось ждать случая. Ждать пришлось недолго. Огромный успех «Юности Максима», требования зрителей продолжить повествование побудили создателей картины к работе над следующим фильмом, который так и назывался: «Возвращение Максима».

Не знаю, кто обратил на меня внимание Козинцева. Возможно, это был Юткевич, который давно, еще с дофэксовских времен, знал Григория Михайловича, был с ним дружен; а может быть, Степан Каюков «шепнул» о моем желании. Не исключено, что Козинцеву и самому пришла в голову идея «попробовать» меня — так или иначе встреча состоялась и положила начало нашей долголетней дружбе.

Козинцев всегда стремился работать с постоянным коллективом. Оператор Андрей Николаевич Москвин, начиная с «Чертова колеса» и по день своей смерти, снимал все его фильмы. Евгений Евгеньевич Еней был его «бессменным» художником. С «Нового Вавилона» во всех фильмах Козинцева (за исключением «Дон-Кихота») звучала музыка Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. И ассистенты годами работали с Козинцевым. Лишь актеры, после того как прекратил существование ФЭКС, менялись в его фильмах. Я же стал непременным участником почти всех фильмов Григория Михайловича, снятых во вторую половину его жизни. Не скрою — я этим горжусь.

В «Возвращении Максима» у меня была очень небольшая и довольно несложная роль. Но на съемках я бывал часто, чаще, чем этого требовала занятость на картине. Было интересно слушать Трауберга, наблюдать со стороны, как Козинцев работает на площадке.

Вообще в группе была какая-то особенная атмосфера радостного и целесообразного труда. В этом коллективе каждый знал свое дело досконально. Козинцев всю жизнь ненавидел дилетантство. Оттого не было в группе киношной суеты, неразберихи, бестолковщины, а была работа.

Козинцев всегда казался мне на съемочной площадке талантливым полководцем. Что мне особенно импонировало — внимание Козинцева к предварительной подготовке съемки.

Если он работал с актером, без репетиции не снималась ни одна сцена. Любая деталь декорации или свет — все обговаривалось и проверялось заранее. На съемку все приходили поэтому подготовленными и «заряженными» только на творческий поиск.

После выхода на экраны «Возвращения Максима» история повторилась. Зрители вновь не захотели расстаться с полюбившимся героем. Да и мы, признаться, любили его не меньше зрителей. Кстати сказать, редко бывает, чтобы съемочный коллектив, работающий над картиной, знающий «механику», «технологию» создания того или иного образа и фильма в целом, воспринимал готовую работу как нечто целостное. Всегда мешает излишнее знание предмета, что ли.

Партия, наш народ, высоко оценили творческий, гражданский подвиг Козинцева, Трауберга, Чиркова, других участников создания трилогии о Максиме.

Мне довелось слышать, что трилогия о Максиме в творчестве Козинцева стоит особняком, будучи не похожей ни на фэксовские фильмы, ни на его позднейшие экранизации классики. Возможно, даже наверное, не похожа. А почему собственно все фильмы художника должны походить один на другой?

Думается, однако, что те, кто стремится как-то «выделить» трилогию о Максиме в творчестве Козинцева, представить эти три фильма чуть ли не «случайными» в его биографии, либо не знают, либо не понимают его творчества. Стоит только вспомнить фэксовские ленты — «Похождения Октябрины», «Мишки против Юденича», «СВД», «Новый Вавилон»... Как же можно говорить, что для создателей этих фильмов тема революции была «случайной»? Наоборот, закономерной, можно даже сказать, единственной, основной темой их творчества!

Изменилась система выразительных средств — так что же тут неестественного! Даже в тот период, который историки кино склонны рассматривать как «монолит», как нечто органично связанное и единое в творчестве Козинцева и Трауберга (имеется в виду ФЭКС), в разных фильмах они подходили к решению художественных задач по-разному — свежо и оригинально.

Но, признавая обновление киноязыка в трилогии и сравнивая его с «языком» предыдущих картин, я выделяю прежде всего моменты не разделяющие их, а объединяющие. Я, например, вижу не одну и не две сцены в каждом из фильмов трилогии, которые по стилистике своей могли бы вполне органично войти в те или иные картины фэксовского периода.

Я намеренно выше не назвал среди картин «фэксов» «Шинель». Но не потому, что по теме своей или по особой изощренности режиссерского и операторского решения она не «вписывается» в мою трактовку творчества Козинцева. Вовсе нет. Я «приберег» «Шинель» напоследок именно потому, что вижу в этой ленте, снятой в 1926 году, духовное родство и с другими ранними картинами Козинцева и Трауберга, и с фильмами о Максиме, и с последними работами Козинцева.

Ибо тема революции, нашедшая такое яркое воплощение в трилогии, где сам избранный художниками материал диктовал и форму, и идею произведения, никогда не понималась Козинцевым узко. И никогда не ограничивалась исторической и событийной ее стороной. Григорий Михайлович всегда тяготел к философскому осмыслению, обобщению фактов. У Максима не было фамилии, не было отчества не потому, что их было трудно придумать, а потому, что Максим являл собой пример героя обобщенного до уровня поэтического, фольклорного. Центральный персонаж трилогии воплощал вечную юность партии, бессмертие революционного дела. Вот почему он приходил в фильм и уходил из него молодым, энергичным, неподвластным разрушительному напору времени.

И в «Шинели» не жалкая судьба Акакия Акакиевича Башмачкина занимала Козинцева и Трауберга, а бесчеловечность общественного устройства, уродующего людей. Разве не этой же мыслью потом привлекли внимание Козинцева «Дон-Кихот», «Гамлет»?

Да, Максим оказался единственным героем

козинцевских фильмов, вышедшим победителем в борьбе со злом. Его победа — есть выражение исторической правды, отражение исторической закономерности. Но отличие это, поднимая Максима над остальными историческими и литературными персонажами картин Козинцева, не отрывает его от них, а лишь подчеркивает социальный контекст реальных исторических событий, в которых показан Максим.

Максим стал одним из любимых героев нашего народа именно потому, что боль человечества пережил как собственную, а личное счастье не представлял отъединенным от счастья других.

В моей памяти Григорий Михайлович Козинцев навсегда сохранится как художник-борец. Напомню, что Максим был одним из первых киногероев, вдохновлявших наших бойцов в суровые дни Великой Отечественной войны. Не прекращал в эти годы творческой деятельности и Козинцев.

Еще в предвоенные месяцы в Большом драматическом театре имени Горького он поставил «Короля Лира» с Софроновым в заглавной роли. Продолжая в годы войны работу над шекспировским наследием, уже в нашем театре, в театре имени А. С. Пушкина, он осуществил постановку «Отелло». Оба спектакля шли в оформлении Натана Альтмана, у которого Козинцев в свое время учился живописи — ведь в молодости он хотел стать художником. В роли Отелло выступил Юрий Юрьев (одно время Отелло играл Ваграм Папазян), в роли Яго — Константин Скоробогатов, в роли Дездемоны — Ольга Лебзак. Я не хочу сейчас, вспоминая театральные работы Козинцева, утверждать, что он поставил эти пьесы, повинуясь каким-то осознанным ассоциациям, впрямую связывавшим их с тем суровым временем, когда эти постановки были осуществлены. Наверное, такие ассоциации были и, наверное, они ощущались и в зрительном зале. Но главное все же было не в них. Козинцев обратился к Шекспиру не только потому, что тот был его любимым драматургом, но потому, прежде всего, что масштаб шекспировских трагедий, сила страстей, в них бушующих, были под стать глобальности и накалу событий, происходивших в мире. Титаническое напряжение всех духовных и физических сил страны и народа, величие народного подвига, естественно, привели такого крупного художника, как Козинцев, к высокой трагедийности и философским обобщениям великого драматурга.

Н. Альтман, Д. Шостакович и Г. Козинцев (сидят слева направо) среди участников спектакля «Король Лир». БДТ. 1941 год

Было в этих постановках и еще нечто, что лежало за пределами круга идей и проблем шекспировских пьес. Я бы назвал это историческим оптимизмом. Когда Григорий Михайлович приступил к постановке «Отелло», шел 1943 год, до победы, до Берлина было еще далеко. Но сам факт, что в стране, разоренной врагом, поглощенной смертельной схваткой с фашизмом, шли пьесы Шекспира, сам этот факт говорил о многом. И прежде всего о силе нашего духа. Так же, как вошедшее в историю первое исполнение Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в осажденном Ленинграде, козинцевские театральные постановки военной поры являли пример неистребимой нашей веры в конечное торжество защищаемого нами правого дела. Работы Козинцева переросли рамки личных творческих интересов художника, становясь фактом общественной жизни страны.

И тематически и стилистически «Простые люди», вслед за Шекспиром поставленные Козинцевым и Траубергом на «Ленфильме», никак не походили на театральные постановки Козинцева. Я же вижу их взаимосвязанность: она в гражданской позиции режиссеров-патриотов, в их сопричастности — личной и художнической — событиям, захватившим страну. «Простые люди» — фильм о том, как завод, эвакуированный из промышленного центра в глубокий тыл, в кратчайший срок развертывает на новом месте производство самолетов, столь необходимых фронту. Для этого люди работали под открытым небом — в дождь и снег. История, составившая сюжет сценария, не была выдумана. Съемки велись в Ташкенте, где я познакомился с Яруниным, директором крупного завода. Его жизнь — это и была жизнь моего героя.

Козинцев отнесся к этой своей работе критически. Но сегодня я не могу не вспомнить и тот подъем, с которым все мы, члены съемочной группы, работали в те годы над картиной, посвященной героям тыла.

Принято считать, что в первые послевоенные годы Козинцев переживал творческий кризис. Причины называют самые разные. Я не хочу их анализировать, прежде всего потому, что считаю спорным само утверждение о переживаемом Козинцевым в то время творческом спаде. Действительно, сам Григорий Михайлович не любил вспоминать «Пирогова» и «Белинского», но совсем не потому, что они напоминали ему о каком-то творческом «застое» в его биографии, а потому лишь, что по не зависящим от режиссера причинам ему не удалось осуществить обе эти картины в соответствии со своим замыслом.

Новый этап творчества Григория Михайловича открылся экранизацией «Дон-Кихота». Что привело Козинцева к Сервантесу, а затем к шекспировским экранизациям? Почему позже, спустя почти пять десятков лет после «Шинели», он вновь, как показывает его «Гоголиада», намеревался обратиться к Гоголю?

Вот еще одна «легенда»: Козинцев-де не любил современную тему, и даже трилогия о Максиме — это все же фильм исторический. Мне трудно понять, как возникло подобное недоразумение! Неужели потому, что последние двадцать с лишним лет, начиная с «Пирогова» и кончая неосуществленным замыслом «Петербургских повестей» Гоголя, Козинцев действительно использовал исторический и литературный материал, отдаленный от нас по крайней мере столетием? Но утверждать на этом основании, что Козинцев искал повода уйти от проблем сегодняшнего дня? Я не хочу теоретизировать, но я работал с Григорием Михайловичем на всех его «исторических» картинах. И сейчас я поставил в кавычки слово «исторических» не потому, что подвергаю сомнению историзм этих картин (Козинцев всегда был исключительно внимателен к исторической правде), а для того только, чтобы подчеркнуть: в событиях, отделенных от нас веками, он искал и находил то, что оказывалось не просто понятно, но близко, дорого и необходимо нашему современнику. Такие задачи Козинцев ставил перед собой, перед актерами, этого же добивался он в итоге.

Тут надо сказать, что в «Дон-Кихоте» больше мыслей и проблем, волнующих современного человека, нежели в десятке иных кар-

тин, где действующие лица гуляют по Невскому проспекту или Крещатику, и «размышляют» о теории относительности и гамма-лучах.

Я убежден: картины Козинцева, герои которых одеты в костюмы прошлых веков, захватывающе современны.

Нет, не для того, чтобы уйти от острых проблем нашей жизни, обращался Козинцев к классике мировой литературы. Классика помогала ему проверять масштаб событий, явлений, характеров высокими критериями вечных истин, а прекрасный драматургический материал позволял художнику достичь выдающихся творческих результатов.

При этом нужно сказать, что Козинцев никогда не понимал общественную потребность вульгарно. Так называемая «злоба дня» никогда не была для него самоцелью. Лучшие его работы, а в их числе и последние экранизации Сервантеса и Шекспира, исследуют вечные проблемы Добра и Зла. Советский художник, гуманист Григорий Козинцев не «внимал равнодушно» этим философским категориям, а активно боролся со Злом, защищал Добро. Именно это свойство его таланта привлекало сердца зрителей во всем мире, делало его фильмы современными в самом высоком и прекрасном значении этого понятия.

Мне уже доводилось, в том числе и на страницах «Искусства кино», писать о съемках «Дон-Кихота». Повторяться не буду. Скажу лишь, что для Козинцева, для всех нас, членов группы, работа над «Дон-Кихотом» была мучительно сложной и по условиям съемок, и по тем задачам, которые поставил перед собой и перед нами постановщик. В течение шести месяцев, работая с шести утра и до восьми вечера, мы отсняли всю натуру огромного двухсерийного фильма. Успех фильма превзошел наши самые смелые надежды. Особенно радовало Козинцева признание «Дон-Кихота» соотечественниками Сервантеса. Испанцы наградили нас почетными грамотами и золотыми знаками «ордена Дон-Кихота».

В начале шестидесятых годов Козинцев

Кадр из фильма «Дон-Кихот». Дон-Кихот — Н. Черкасов, Санчо Панса — Ю. Толубеев

приступает к работе над «Гамлетом». Поставить в кино эту шекспировскую трагедию Григорий Михайлович мечтал давно, но лишь «открыв» для себя Смоктуновского, исполнителя заглавной роли, он счел возможным осуществить свой замысел.

Для меня работа над образом Полония началась задолго до первой съемки. Я сыграл Полония еще в театре, когда в пятидесятые годы Козинцев поставил «Гамлета» на нашей сцене. Поначалу роль «не шла». Я мучился неспособностью выполнить л ю б о е задание режиссера. И лишь когда я понял, что Шекспир и в комедийных ролях требует большого эмоционального заряда, стало легче. Я люблю эту свою работу, как и весь спектакль.

Первые же репетиции в кино убедили нас в том, что рисунок роли в фильме должен стать другим. Суетливость, мельтешение театрального Полония не годились для экрана. Мы начали перестраивать роль. Полоний стал более солиден. Тем рельефнее выявилась

сверхзадача роли, основная черта образа — угодливость. Служить — все равно кому, все равно какими средствами — вот существо его натуры.

С премьерными показами «Дон-Кихота» и «Гамлета» мне не раз доводилось бывать за рубежом вместе с Григорием Михайловичем Козинцевым. Лишь там я по-настоящему ощутил размах и характер его общественной деятельности. Его выступления на пресс-конференциях, его участие в международных конгрессах и симпозиумах, в жюри международных кинофестивалей, его книги и фильмы, сама его всемирная известность укрепляли престиж советского искусства в мире. В грандиозной борьбе идей, в битве за умы и сердца человеческие громко и часто звучало слово Козинцева — советского художника-гуманиста, искусством своим защищавшего самые светлые и высокие идеалы.

Ленинград

Василий Горюнов

О Козинцеве писать трудно. Мне в особенности. Я не был в числе его близких друзей — думаю, что лишь немногие имеют право считать себя близкими друзьями Григория Михайловича. Он всегда был не то чтобы замкнут или необщителен, но в нем все время шла какая-то невидимая стороннему глазу, но явственно ощущаемая работа. И занятый этой работой, поглощенный ею, он просто не имел времени на необязательные «светские» общения. Обстоятельство это, став свойством характера Григория Михайловича, особенностью его натуры, создавало подчас определенную дистанцию между ним и собеседником. Дистанцию, которая не позволяла фамильярно отнестись к этому человеку.

Я сказал, что мне трудно писать о Козинцеве. И не только потому, что я не был его другом. Но и потому, что в работе мы часто спорили, придерживаясь разных точек зрения по тому или иному вопросу. Я и сейчас продолжаю мысленно наш спор...

Портретный грим — мои коллеги-гримеры могут это подтвердить — самый трудный. Здесь любая вольность может обернуться фальшью. Но и буквалистом быть не следует — какая-нибудь не очень обязательная деталь вдруг заслонит собою характер, неожиданно исказит облик того, чей портрет создается.

Козинцева я знал много лет. Работая на одной студии и постоянно общаясь с одними и теми же людьми, невольно «обо всех все знаешь». Так уж заведено в кино. Здесь все «свои» и все на виду. В работе мы, однако, долгое время не встречались. У Григория Михайловича были другие гримеры. А я работал с С. Эйзенштейном, Ф. Эрмлером, В. Петровым, С. Васильевым... Это были разные художники, с разным видением мира, но общие принципы поисков внешней выразительности образа, внешнего облика героя у них примерно совпадали. А может, мне так просто казалось, потому что я привык к ним — с каждым сделал не одну картину. И то, как они работали со мной, а я с ними, никак не походило на то, о чем рассказывали гримеры, ассистенты, актеры, работавшие с Козинцевым.

И вдруг... С каждым человеком, наверное, случается это «вдруг», меняющее, или, во всяком случае, будоражащее, казалось бы, прочно устоявшуюся жизнь. Так вот, вдруг подходит ко мне Козинцев и предлагает работу на картине «Пирогов». Наотрез отказаться как-то неудобно. Поэтому я ответил уклончиво: «Мы с вами никогда не работали, Григорий Михайлович, у нас разные мнения о гриме, разный подход к поиску внешнего облика героя — будем ссориться».

Но Козинцев не отступал:

— Давайте попробуем. Я думаю, мы с вами, Василий Васильевич, поладим.

Те, кто знал Козинцева, меня поймут. Он так говорил и так смотрел, что отказаться, если уж он настаивал, было решительно невозможно.

Словом, я согласился, а у самого на душе скверно: наверняка ссориться будем. Я в то время увлекался идеями Эйзенштейна о пластике актера, о поисках внешней выразитель-

ности, о соответствии внешнего облика и внутреннего мира персонажа — о их взаимосвязи и взаимозависимости. Привык я и к методам работы Эйзенштейна с гримом. Он нарисует эскиз, даст идею, а ты ее развиваешь и воплощаешь. Мне такая ясность и определенность в работе особенно по душе, я ведь и по сей день работаю быстро, такой уж у меня характер нетерпеливый.

А Козинцев, я слышал (и это оказалось правдой), внешний облик ищет долго, мучительно, все время сомневается. Эскиза на грим никогда не делает.

Приступили к работе. На роль Пирогова пробовался К. Скоробогатов. Фотографии Пирогова у меня были, Скоробогатова я знал. Предлагаю Козинцеву свой вариант грима — соглашается. Я обрадовался: работа с понимания начинается. Потом уж я узнал — Козинцев никогда не отбрасывает предложение специалиста, даже если не уверен в его целесообразности. У него всегда было одно мерило — экран. «Экран покажет» — его любимое выражение, пожалуй даже — его профессиональное кредо.

Тогда все пробы нужно было утверждать в Министерстве кинематографии. Посмотрели там Скоробогатова и сказали: «Стар для Пирогова». Козинцев расстроился: очень уж хотел, чтобы играл Скоробогатов. Решили попробовать Скоробогатова омолодить. Для гримера это дело техники. Сказано — сделано. Начались съемки. Скоробогатов каждый день жалуется: «омолаживающие» лицо «подтяжки» мешают ему играть. Сейчас уж можно секрет раскрыть — с полкартины мы эти «подтяжки» убрали. И никто в группе этого не заметил, в том числе и Козинцев.

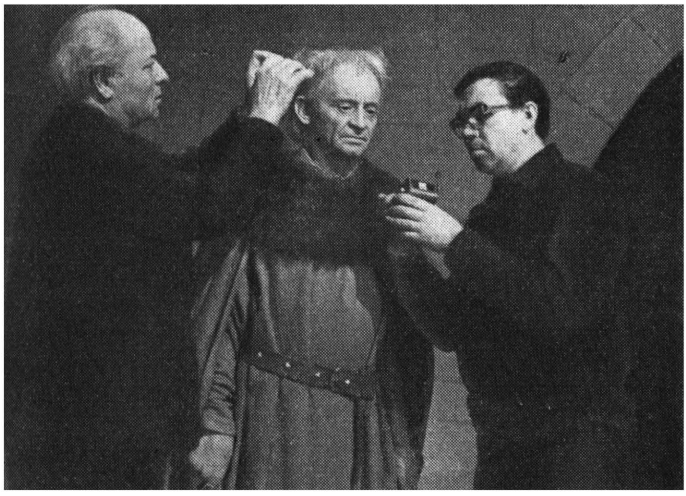
Вспоминаю об этом, чтобы подчеркнуть характерную, на мой взгляд, черту личности Козинцева. Он всегда долго искал актера на роль, трудно находил его внешний облик, трудно вообще привыкал к незнакомому человеку. Но, привыкнув, доверившись артисту, мог и не заметить каких-то перемен в нем, а заметив — терпимо к ним относился. Так было с образами, создаваемыми актерами на экране, так было и с реальными, живыми людьми, с которыми Григория Михайловича сводила жизнь. Ему было трудно после А. Москвина работать с Й. Грицюсом, трудно было «перейти» и на Горюнова, но, сработавшись с новым членом своего вообще-то постоянного коллектива, он уже не менял своих привязанностей, прощая и тяжелые характеры и обиды, порою несправедливо кем-либо из нас ему нанесенные.

В возможности избранного актера Козинцев верил безгранично. Никогда не «зажимал» его жесткими рамками своей трактовки, доверял и молодым, неопытным, которых охотно брал на очень ответственные роли. Вертинская играла Офелию, Шендрикова — Корделию, Даль — Шута... Все сомнения относительно актеров покидали его как только фильм начинал сниматься. В подготовительном же периоде...

Я помню только один случай, когда на главную роль в фильме Козинцева пробовался единственный кандидат: Смоктуновский на роль Гамлета. Но и в этом случае пробы были настолько сложными по своим заданиям и длительности, что Смоктуновский допытывался у меня: не пробуется ли кроме него кто-нибудь еще на роль Гамлета?

Козинцев очень серьезно относился к внешнему облику персонажа — к гриму, костюму. Но так как у него всегда было лишь самое общее представление о внешнем облике героя (определяющее значение для него имела прежде всего философия, духовный стержень персонажа), а претендентов на роль было всегда много, поиски внешней выразительности постоянно меняли свою направленность. Они зависели от внешних данных очередного кандидата, его темперамента, манеры носить одежду, говорить, двигаться...

Для меня период проб был всегда самым мучительным. Козинцев сначала давал поиски вариантов грима на откуп гримеру, ограничиваясь, как правило, весьма общими пожеланиями. И сколько я ни добивался: «Григорий Михайлович, ведь есть же у вас свое представление о внешности героя, нарисуйте, набросайте эскизик: чего вы хотите, что вам нужно?» — Козинцев всякий раз ловко ухо-



На съемках фильма «Король Лир». Слева — В. Горюнов, в центре — Ю. Ярвет

дил в сторону. «Делайте, Василий Васильевич, я вам доверяю». И ждал кинопробы. Повторяю, только экран давал ему решение. Это не значит, конечно, что, увидев кинопробу того или иного актера, Козинцев сразу же делал вывод о его пригодности или непригодности для данной роли. Он и потом еще долго пробовал и искал, но именно и только экран давал ему возможность что-то решительно отбросить, а что-то приберечь. Когда же актер утверждался на роль и становился ее исполнителем, Козинцев настойчиво добивался определенности грима и тогда уже настойчиво побуждал меня строго следовать своему замыслу.

В профессиональной среде было много толков по поводу актерских проб на роль Лира. Козинцев пробовал на Лира такое количество разных по своим внешним данным, возрасту, темпераменту исполнителей, что на студии даже поговаривали о неготовности Козинцева к работе, об отсутствии у него сложившегося представления о личности главного героя будущего фильма.

На самом же деле все было гораздо сложнее. Григорий Михайлович приступал к съемкам «вооруженным до зубов». К каждой своей картине он готовил себя по нескольку лет и знал буквально все о предмете очередной постановки. Для тех, кто работал с Козинцевым постоянно, его долгие мучительные поиски актера на ту или иную роль были рабочими буднями. Так, мы долго искали Офелию, и перед принятием окончательного решения Григорий Михайлович, помню, даже провел в группе своеобразный референдум: каждый из нас на отдельном листочке бумаги написал имя той актрисы, которая, по его мнению, подходила более других. Большинство назвало Анастасию Вертинскую.

Что же касается Лира... Я уже говорил, что Козинцев безгранично доверял актеру. Прекрасно понимая, что в таком фильме, как «Король Лир», от актера зависит особенно много, он придирчиво проверял себя, ход своих мыслей. Именно этим и следует объяснять количество и разнообразие предпринятых им проб.

Помню, как-то он принес мне портрет Хемингуэя и долго «пытал» меня: что из внешнего облика этого писателя можно взять для Лира? Мы пробовали снимать актеров с бородой и без оной, в париках и без волос — но все что-то не устраивало мастера. Лицо! Нужно было найти характерное лицо! Здесь надобно сказать, что Козинцев, стремясь мак-

симально приблизить героя классической пьесы к нашим дням, был в своих шекспировских картинах очень осторожен с гримом. Так он настаивал, чтобы мы не перегримировывали Смоктуновского в «Гамлете». И перебирая кандидатов на роль Лира, он тоже оставался верен себе: найти лицо, глаза — вот, что было важно, только найдя глаза Лира, он мог перейти к гриму.

Поиски исполнителя затягивались, Козинцев приходил в отчаяние, я начинал «закипать». Сколько претендентов — именитых, талантливых — и все не то! Да я и сам видел, что не то. Но хоть бы словом обмолвился: чего он хочет, каким — хотя бы примерно — видит своего Лира? Так нет! «Давайте еще раз попробуем, Василий Васильевич. Как вы считате, бородка ему (имярек) подойдет?»

Всех выручила Инна Григорьевна Мочалова, ассистент Григория Михайловича. Как раз в тот момент, когда казалось, что наши поиски зашли в тупик, она предложила Юри Евгеньевича Ярвета, снявшегося до этого у нас на «Ленфильме» в «Мертвом сезоне». Я работал на этой картине, знал Ярвета и, когда он сел в мое кресло в гримерной, сразу понял — актер найден! Козинцев поначалу сомневался: молод. Ярвету было тогда лет пятьдесят. Но тут уж я гарантировал: состарю. Был сделан пластический грим и... Итог известен сегодня всем. Сам Ярвет долго не мог поверить в то, что он будет Лиром. И «разошелся» лишь с полкартины. Козинцев сразу понял: актер нашел себя и ему надо помочь. И пошел на пересъемку многих метров материала...

...Создание фильма — процесс долгий и сложный. Умение управлять этим процессом и есть режиссерское искусство. Режиссеры в кино работают по-разному. Одни делают ставку на работу с актерами, другие, к примеру, увереннее всего чувствуют себя в монтажной. Я затрудняюсь определить, что было ближе Григорию Михайловичу Козинцеву — павильон или монтажная. Или письменный стол. Мне же лично всегда импонировало и его доверие ко всем участникам съемочного коллектива — к их опыту и профессионализму, и его умение объединить усилия многих в единое целое. Он, казалось, лишь корректировал мнение того или иного члена съемочного коллектива, но при этом всегда умел точно сформулировать главное.

Я вспоминаю, сколько споров вызвало его желание снимать в роли Шута в «Короле Лире» сначала Алису Фрейндлих, а затем, когда выяснилось, что актриса по личным обстоятельствам не сможет участвовать в работе, Олега Даля. Аргументы противников, среди которых находился и я, казались «неотразимыми»: постановок «Лира» были сотни в разные годы, в разных странах, и Шут во всех этих постановках был стариком. Но Козинцев не уступил.

...После «Короля Лира» Козинцев собирался обратиться к Гоголю. Сценарий «Петербургских повестей» был написан* и Григорий Михайлович напряженно размышлял над его экранным воплощением. Мы вели уже предварительные беседы по гриму отдельных персонажей... И теперь так странно, так больно говорить обо все этом в прошедшем времени. В безвозвратно прошедшем времени...

Ленинград

Юри Ярвет

«К пробной съемке (мы решили не репетировать заранее) он выучил несколько фраз из какого-то монолога. А потом мы придвинули камеру поближе к его лицу. В павильоне была грязная стенка, кухонный стол. На стол ассистент поставил свечу. Видимо, для приличия: все-таки историческая картина. Я попросил Ярвета первое, что пришло в голову — задуть свечу, не торопясь посмотреть, как будет тлеть фитиль, как вьется, исчезает струйка дыма. И подумать о смерти. Задание, откровенно говоря, не кажется мне теперь

---

* Сценарные разработки к «Гоголиаде» опубликованы в «ИК» (№ 5, 6, 7 за этот год). Они не были завершены Г. М. Козинцевым, как не было принято окончательное решение ставить именно этот сценарий. В замыслы режиссера входил еще фильм по «Буре» Шекспира.— *Ред.*

осмысленным. Ну, а что другое можно было придумать в таких обстоятельствах?»— так Григорий Михайлович Козинцев описал нашу первую встречу в своей книге «Пространство трагедии».

До этого я уже был утвержден на роль юродивого бродяги, прототипа бедного Тома, и когда мне предложили пробоваться на роль короля Лира, я был уверен — это не серьезно. Просто режиссеру надо во что бы то ни стало найти героя, и он пробует множество актеров.

Помню, когда пробная съемка закончилась, я тут же встал из-за стола, на котором, действительно, стояла свеча, и быстро пошел к выходу. Григорий Михайлович окликнул меня. Я успел уже дойти до выхода из павильона, и мне не хотелось возвращаться. Повернулся как-то неопределенно, а Григорий Михайлович поманил меня рукой, мол, вернитесь, вернитесь, и заметил: «Почему такое движение руками? Лир — солдат, его руки привыкли держать меч!» Я выслушал режиссера, стоя уже одной ногой в коридоре, и подумал: «Значит, плохо получилось... Руки? Вот и ищите подходящие!» — и снова собрался идти. Но Григорий Михайлович продолжал: «И походка не точная!» На этой фразе мне все же удалось покинуть павильон.

Еще до официального утверждения на роль Григорий Михайлович вызвал меня на репетицию. И тут я вдруг понял: когда он говорил про руки, походку — это были не досужие слова (сколько праздных «полезных советов» приходится выслушивать актеру, который часто снимается в кино!), а свидетельство того, что он действительно знает бесконечно много и о шекспировском герое, и о природе актерского искусства, и о человеке вообще. Я поверил ему.

А когда меня утвердили на роль, я почти испугался. Меня охватило сомнение, смогу ли я достичь той глубины и полноты, к которым стремится режиссер? Я понимал, что судьба свела меня с большим мастером, который ставит перед собой и исполнителем самые трудные задачи. Выдержу ли я? Оправдаю ли его доверие? Я уже догадывался, какую степень правды он будет искать в образе Лира.

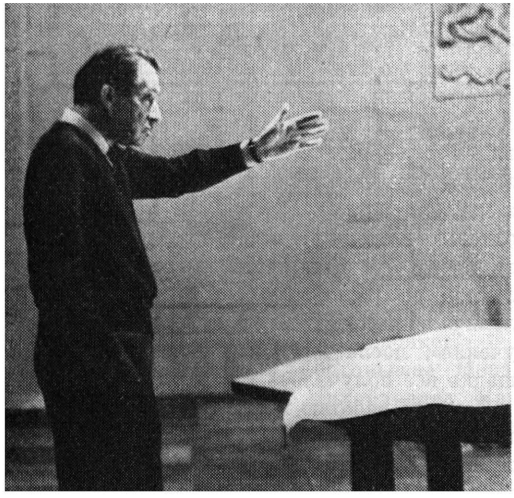
«Интереснее того, что было на самом деле, придумать нельзя»,— когда я сейчас перечитываю эти строки Григория Михайловича, я понимаю, какой прицел он устанавливал для образа короля Лира с самого начала. Глубокая достоверность! Поэтому-то он сразу и заметил неточную работу моих рук во время пробной съемки, случайную походку...

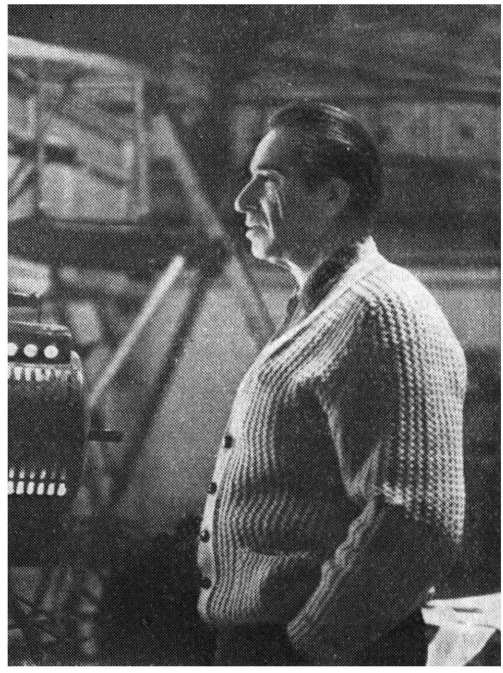
Каким же был Лир «на самом деле»? Антропологи были бессильны помочь нам, и Григорий Михайлович, словно живописец, принялся с первых же репетиций набрасывать эскизы будущего образа. Мы не репетировали, а изучали Лира-человека. Мы не разучивали отдельные сцены, а постигали, осваивали его характер. Это была очень серьезная и ответственная работа. Репетиции Григория Михайловича напоминали мне воистину «суворовское учение», после которого на съемочной площадке все получалось как бы само собою.

Я много работаю в театре, много снимаюсь, но мне ни разу не довелось встретиться с режиссером, который бы так понимал актера, умел бы так максимально выявлять его возможности, как это делал Григорий Михайлович. Но заботясь о выразительности актера, он никогда не забывал о своей режиссерской цели. Формулируя ее, он нередко говорил о «фантастическом реализме» как о преодолении правдоподобия внешних примет ради куда более важного — выявления сущности. Мне думается, в стадии «суворовского учения» он искал именно те подробности, те особенности характера Лира, которые придавали бы образу «фантастическую реальность». То есть он добивался, чтобы исполнение было не просто логичным, достоверным — этим он не удовлетворялся,— а чтобы правда образа поражала как открытие, как откровение. Отправляясь в каждой последующей репетиции в новые поиски примет «фантастической реальности» шекспировского героя, он приглашал к сотворчеству и актера.

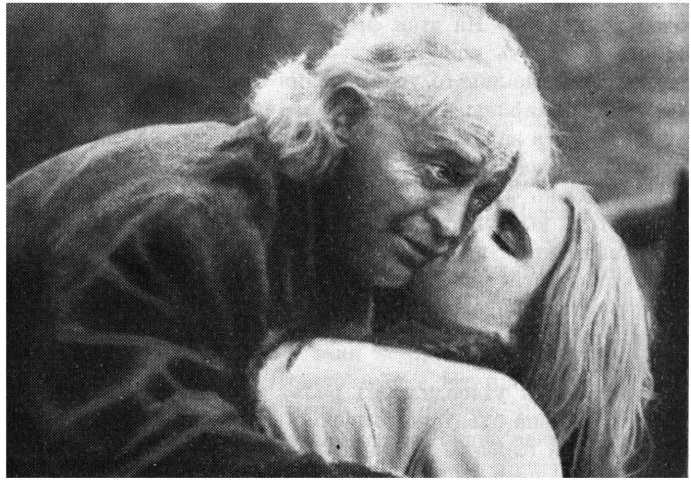
Он умел не только слушать, но и слышать, что ему предлагают. Когда мне не хватало слов, Григорий Михайлович просил показать, что я имею в виду. Дело в том, что актеры довольно часто не могут выразить словами

На съемках фильма «Король Лир»





«Король Лир». Лир — Ю. Ярвет, Корделия — В. Шендрикова



суть своего предложения. И Григорий Михайлович понимал нашу психологию. Он очень быстро улавливал существо предложения, и если оно казалось ему малоинтересным, тут же шел дальше, выдвигая свои варианты.

Он задавал нашим репетициям интенсивный темп поиска. Когда у меня бывали удачные дни, и сцена, как мне казалось, сразу получалась, он тут же просил ее исполнить по-другому, найти более сложное решение.

Когда выпадали плохие дни и все получалось менее выразительно, чем надо бы, а порой не получалось совсем, Григорий Михайлович не допускал, чтобы у меня возникло чувство неуверенности, отчаяния. Он подбадривал меня, утверждая: «А вы знаете, это нормально!» (Правда, я очень скоро научился понимать, что означает это «нормально», но делать было нечего, если я играл плохо, приходилось принимать эту деликатно высказанную оценку, которая означала, по существу, «три с двумя минусами».) Григорий Михайлович брался в такие дни за более легкие куски, чтобы втянуть меня в работу постепенно, дать мне время на разгон, а когда ко мне возвращалось обычное рабочее состояние, переходил к трудным сценам.

Это были неистовые репетиции. Случалось, во время нашей импровизации, которую направляла его богатая режиссерская фантазия, воображение разыгрывалось, решения становились все более сложными. Я радовался найденной нами яркой, необычной форме, а Григорий Михайлович вдруг останавливал меня, говорил: «Стоп, Юри Евгеньевич, а теперь посмотрим, как это было в жизни!» Он как бы касался земли в момент вольного полета импровизации, и мы выверяли найденное с позиций жизненности, достоверности...

Помню, как мы репетировали ссору короля Лира с Кентом в начале фильма, когда король еще «нормален», или, вернее, по очень точному определению Григория Михайловича,— безумен. Тут возможно бесконечное количество вариантов. Я могу бушевать, а могу просто улыбнуться, выражая взглядом: «Ну что, попался, голубчик, ну так знай, дни твои сочтены!» Я не верю, что в ситуации, которая возникает между королем и его лучшим другом Кентом, возможно только одно-единственное решение. Но какое из них раскроет новую, неожиданную грань характера Лира? Когда перед этим король гневается — столь несправедливо — на Корделию, любимую дочь, и оставляет ее без приданого, я бесчинствую, швыряю карту. А дальше надо показать, что гнев одного человека в столкновении с разными людьми проявляется по-разному. Во время репетиции я неожиданно плюнул Кенту в лицо. «Мол, правду режешь, думаешь, к стенке меня припер, мне тебе теперь и сказать уже нечего? Ну так вот, получай! На тебе!» — и Григорий Михайлович ухватился за это решение.

На мое счастье, исполнитель роли Кента, Владимир Емельянов, оказался в высшей степени терпеливым человеком: он простил мне эту находку.

Расширяя от репетиции к репетиции, от сцены к сцене амплитуду роли, Григорий Михайлович проникал в самую глубь души Лира, добиваясь того же и от меня. Козинцев как бы стремился разорвать мою зависимость от мизансцены, даже от целой сцены. И он действительно достиг того, что я почувствовал себя Лиром. Для меня уже не имело значения: какая сцена, какой эпизод снимается, какую мизансцену мне предложит Григорий Михайлович. Я был готов к любой. Я забывал о кинокамере, я ничего не играл специально для «крупного», «общего», «среднего» плана. Я просто был Лиром.

В умении добиваться целостного ощущения роли я вижу одну из очень важных отличительных черт работы Григория Михайловича Козинцева с актером. Посредственные режиссеры любят репетировать роль «по кадрам». Григорий Михайлович любил повторять: «Так, по кадрам, делать роль нельзя ни в коем случае!» Иначе вместо некоей плавно нарастающей линии эмоций, пронизывающей всю сцену от начала до конца, получится извилистая линия. Покадровая игра не может дать ни нарастания напряжения, ни подлинной кульминации, так как в каждом кадре в от-

дельности достигается только кратковременный подъем, и монтажная склейка этих миникульминаций, даже самая искусная, никогда не восполнит подлинного чувства актера, которое может возникнуть только при условии последовательного овладения ролью.

...Мы готовились к финальным эпизодам фильма. Григорий Михайлович писал мне: «Лучшими у вас пока кажутся кадры начала безумия, разговор со слепым Глостером, встреча с Корделией.

Начинаются решающие сцены: буря, плен, смерть.

Трудные сцены, самые трудные, решающие, самые что ни на есть главные...»

Мы вели подготовку к этим сценам самым тщательным образом. Но нам удалось осуществить далеко не все, что мы задумали, что отрепетировали. Пришлось изменить, сократить мой диалог со стихией. Едкая пыль — мы снимали бурю под Нарвой на сланцезольных пустырях — забила мне глаза.

А когда мы, перенесшие все неурядицы съемочного быта, заканчивали работу, Григорий Михайлович сказал мне: «Юри Евгеньевич, вот сейчас бы начать все с начала! Если бы это было возможно! Уж теперь-то мы с вами знаем Лира достаточно хорошо!»

Надо думать, он очень устал к концу съемочного периода. Кроме творческих проблем, ему приходилось решать массу будничных, производственно-организационных вопросов (о которых зритель даже не подозревает). Но и усталый, он оставался самим собой.

...Он умел как-то совершенно по-особому здороваться буквально со всеми, находящимися на площадке,— с актерами, оператором, осветителями, шоферами, ассистентами, художниками, гримерами. Причем он замечал каждого издали, замечал первым и здоровался первым, улыбаясь при том радостно, приветливо. Мне казалось, его неповторимое «здравствуйте» имело силу положительного психологического заряда, который создавал особую, благоприятную для работы атмосферу — атмосферу ожидания, веры в чудо творчества, в творческую удачу.

А самое главное — радостная наполненность этого незабываемого «здравствуйте» не зависела от внешних обстоятельств: от состояния здоровья, настроения самого Григория Михайловича, от пленочного брака, от очередных административно-производственных, порою сказочно причудливых, затруднений. Козинцев был очень большим человеком, который преодолевал бытовщину тонким, неповторимым юмором, душевностью, огромной любовью, я бы сказал, огромным уважением к искусству.

Я бесконечно благодарен судьбе за творческую встречу с Григорием Михайловичем Козинцевым. Сколько раз я мысленно возвращался к сыгранным мною в театре значительным ролям и пытался представить себе, как выглядели бы эти роли, если бы я создавал их в постановках Козинцева, и каждый раз я убеждался — они выглядели бы иначе. Я в этом уверен. Они были бы намного глубже, правдивее. Но и эта, одна-единственная встреча переменила в корне мою актерскую биографию. И когда я сейчас думаю о нашем советском кинематографе, я чувствую себя должником, который обязан вернуть то, чем его одарили. Вернуть все накопления, которые я приобрел во время встречи с выдающимся мастером Григорием Михайловичем Козинцевым...

Он мечтал снова снять «Шинель» Гоголя и приглашал меня на роль Акакия Акакиевича. И я стал готовиться к ней исподволь. Стал перечитывать Гоголя. Сыграл в Таллине, в Малом зале театра им. В. Кингиссепа, «Записки сумасшедшего» без каких бы то ни было сокращений или изменений текста Гоголя. Я осваивал круг идей, логику и характер образности этого большого писателя. Но... судьба распорядилась нашими общими с Козинцевым замыслами иначе.

Оглядываясь сегодня на наши неистовые репетиции «Короля Лира», я вспоминаю прежде всего веселые эпизоды, атмосферу увлеченности, ожидания творческих откровений. Я вспоминаю неповторимый юмор Григория Михайловича, только ему свойственный

негромкий, тонкий смех, который сметал неудачи, разоблачал пошлость, заражал верой, вызывал из глубин души человека, к которому был обращен, все самое лучшее, самое ценное. И поэтому, когда я думаю о Григории Михайловиче, перед моим взором встает его улыбчивое лицо.

Я не смог — я понимаю это — рассказать все. Мне не хватает слов, мне не хватает, быть может, временно́го расстояния. Григорий Михайлович был очень крупным человеком, сложным и душевно богатым. Я уверен: его значение для советского кинематографа мы будем постигать годами. Мы будем снова и снова возвращаться к его урокам большого кинематографического ви́дения...

Таллин

Йонас Грицюс

...Знакомства бывают разные. Недаром бытует множество определений: лично знаком, хорошо знаком, давнее знакомство, случайное, даже шапочное. Бывают люди, которых, казалось бы, знаешь хорошо, но вдруг случилось что-то, и в своем знакомом ты обнаруживаешь новые черты, которых раньше не замечал: душа его раскрылась новой гранью. За последние пятнадцать лет кинозрители вновь встретились с тремя старыми своими знакомыми — Дон-Кихотом, Гамлетом и королем Лиром. Кто их не знал до того? Наверное, мало таких. Но вот пришел Г. М. Козинцев и раскрыл нам их заново, и тут произошло неожиданное — оказалось, многие из нас просто плохо знали своих, казалось бы, старинных приятелей. Пока Григорий Михайлович подготавливал своих героев к новой встрече со зрителями, было все, что обычно случается на съемках фильмов — и недоразумения, и завязшие в грязи грузовики, и брак пленки, мучительные пересъемки по разному поводу... Но прежде, чем начался этот этап создания фильма, были и «Наш современник Вильям Шекспир» и «Глубокий экран».

В свите короля Лира я прослужил почти три года. Поначалу король был суетлив и неустойчив в своих привычках и пристрастиях. Он часто менял одежды, то отпускал бороду, то вновь ее сбривал, причесывался то так, то этак, иногда он был высок и могуч, иногда горбился и обрастал жирком. Юри Ярвет, исполнявший в картине роль короля, говорил, что он был тринадцатым кандидатом на исполнение этой роли. Кандидатов, действительно, было много, и порою могло показаться, что Григорий Михайлович с течением времени менял свои требования к будущему исполнителю, к его облику, актерской индивидуальности, возможностям, следовательно, и к тому результату, которого он хотел добиться.

После чтения «Пространства трагедии» подобные сомнения исчезают, ибо там все видно: то был последовательный процесс поисков, последовательный процесс создания образа, вызревшего в творческой мастерской художника.

Почти три года постановочного труда, значит, около девятисот дней. Как мало из них описывается в книге. И в то же время, как много в ней говорится о том, что делалось и почему именно так, а не иначе. Как много о становлении, рождении образа, фильма в целом. Сложными путями течет и формируется мысль. Постепенно вылущивается зерно, деталь, быть может, мелочь, которая, однако, все очевиднее, все отчетливее окрашивает новыми красками экранный образ, придает ему подчас совсем иной смысл.

Читая книгу Г. М. Козинцева, поражаешься обилию и разношерстности сотрудников, которые были привлечены к работе над картиной и с которыми, следовательно, приходилось порою, даже не зная об этом, сотрудничать и нам. Среди них известные мужи, почившие еще до нашей эры, и наши современники, именитые и мало известные деятели театра, литературы; художники, мыслители, признанные авторитеты и неудачники, снискавшие лишь посмертную славу. Среди них единомышленники Козинцева, подсказывавшие ему идеи и решения, и оппоненты, яростно споря-

Г. Козинцев и И. Грицюс на съемках фильма «Гамлет»

щие, опровергающие, заставляющие искать все новые веские аргументы, чтобы склонить чашу весов спора с ними в свою пользу.

Бесспорного не бывает. Появление «Короля Лира» тоже вызвало много споров. По существу, в этот спор вступил и Г. М. Козинцев, публикуя «Пространство трагедии». Быть может, вернее было бы сказать, что именно он и затеял спор. Спор этот касается не только одной картины — это открытый, честный, порой даже мучительный разговор о долге художника, об ответственности человека перед своим веком.

Опыт в кинематографе (и вообще в искусстве) никакой ценности не имеет — эту мысль Григорий Михайлович часто повторял на протяжении трех лет работы над картиной. Этим он как будто отвергал самую возможность приобретения опыта, независимо от того, с кем бок о бок, ты сейчас работаешь. Во многом он был прав. Каждая картина начинается и кончается о д н а ж д ы — в жизни, в творческой практике художника. Ценность всех привлеченных для ее постановки средств, начиная от идей, мыслей, кончая костюмами и реквизитом, переходит в пленку. Неиспользованные остатки — то, что хозяйственники называют неликвидами,— сбываются по пониженным ценам.

Но есть одна область, где не бывает неликвидов — это человеческое общение. Ценность его не поддается никаким измерениям. Трудно даже сказать, когда и где, во время работы или просто в повседневной жизни, мы вдруг поступаем так, а не иначе, потому что как раз в этот момент, быть может, через подсознательные воспоминания, рядом с нами оказался добрый и умный советник, богатством своих знаний направляющий ход мыслей, поступков, уберегающий от ошибок, заставляющий еще и еще раз перепроверять себя, прежде чем утвердиться в окончательном решении.

Сегодня мы говорим о Козинцеве в прошедшем времени — «был». Но пока живы его дела, пока живы люди, работавшие с ним и одаренные щедротами его знаний, его таланта, его одержимости, он будет жив не только в нашей памяти, но и в делах наших. И все слова, возведенные в самые высочайшие степени, все слова, которые хочется сегодня сказать о нем — все эти слова н а с т о я щ и е.

Вильнюс

Ефим Добин

В конце 30-х годов заседания художественного совета «Ленфильма» почти всегда превращались в блестящий парад ораторов. Отлично, красноречиво говорили Сергей Васильев, Фридрих Эрмлер, Сергей Герасимов, Леонид Трауберг, Иосиф Хейфиц, Михаил Блейман. Часто я уходил с заседаний в восторженном состоянии: для меня, новичка, это была прекрасная школа кинематографического мышления.

Козинцев выделялся не только глубоким умом, зоркостью наблюдений, тонким разбором достоинств и недостатков впервые увиденных картин, но и блестящим, разящим, как рапира, остроумием. Постановщики, представлявшие на суд коллег свой новый фильм, не без опаски ожидали козинцевского выступления. Его остроумные выпады были неотразимы и моментально распространялись по знаменитому ленфильмовскому «коридору».

Тогда, до войны, мне и в голову не могло прийти, что настанет время, когда Козинцев мною заинтересуется и начнутся долгие счастливые годы все более близкого и сердечного общения. Когда это наступило? Сейчас мне представляется (а может быть, только кажется), что перелом был в какой-то мере связан с неким конфузным для меня инцидентом. Произошел он на съемках одного эпизода в фильме «Белинский».

Не могу умолчать, что картина доставила Козинцеву много горя и страданий. Хотя сценарий, написанный Юрием Германом и самим Григорием Михайловичем, был талантлив и драматургически целен. Но... был конец 40-х годов, пошла полоса биографических фильмов о великих русских людях. Благородная задача! Однако в то время требовались «монументальность», парадные краски. Белинский трактовался как фигура, «руководящая» русской литературой, как человек, дающий писателям указания и требующий их исполнения.

Первые пробы возбудили самые радужные надежды. Очень хорош был Толубеев в роли Щепкина, а Вицин создал необыкновенный по тонкости душевного проникновения образ Гоголя. Все мы ахнули от изумления. Мы увидели на экране как бы пришедшего из XIX столетия, «ожившего» автора «Ревизора». Кадры с Вициным потрясли нас. Я даже шепнул на ухо Надежде Николаевне Кошеверовой, сидевшей рядом:

— Картина будет гениальной!

Как горько я ошибся. Художественному совету не понравилось, что в кадрах, где Белинский пишет свое знаменитое письмо Гоголю, неистово нападая на реакционные мысли «Избранных мест из переписки с друзьями», критик выглядит болезненно. Вспомним, что Белинский был тогда смертельно болен. Кому-то из членов худсовета померещилось, что истощенность критика может навести на мысль о слабости русской революционной демократии!

В конце концов, в фильм был введен эпизод резкой дискуссии Белинского с реакционными славянофилами Погодиным и Шевыревым. Сцена была фальшивой. По той простой причине, что Белинский никогда с этими людьми не встречался.

Я вспомнил об этом потому, что ради этой вставки вырезали другой эпизод — один из лучших в фильме.

Щепкин заезжал с Белинским в знакомую ему помещичью усадьбу, где он ранее слушал замечательную певицу-крепостную. Поместье богатое, принимает их барин радушно. Но когда Щепкин просит дать им возможность послушать талантливую актрису, помещик несколько смущен. За какую-то провинность певицу перевели в скотницы. Однако отказать почетному гостю невозможно. В парадные помещичьи покои вводят провинившуюся...

Козинцев не очень любил, чтобы на съемках толпились посторонние. А на этот раз он сам просил меня прийти в павильон.

— Лилия Гриценко будет петь романс «Ива». Музыка Шостаковича.

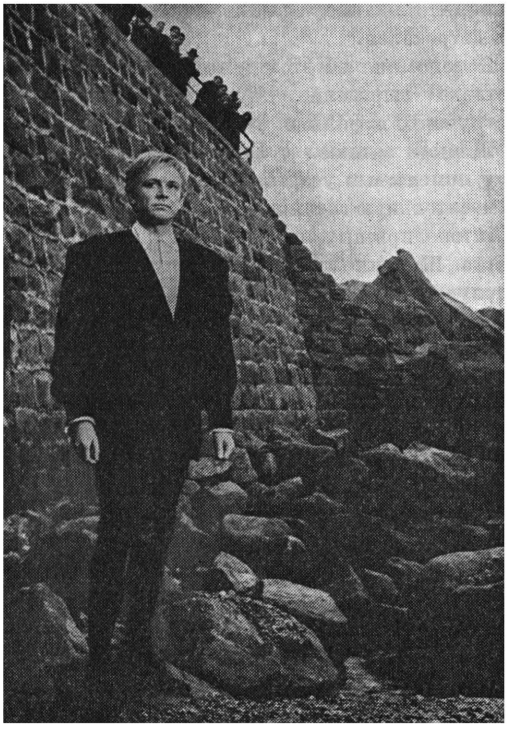
Романс был написан в стиле 30-х годов прошлого века. Мелодия прозрачная, чистая, как родник — в глинкинском духе. Но, в отличие от «Я помню чудное мгновенье» или «Для берегов отчизны дальней»,— трогательная, даже щемящая.

На Белинского и Щепкина как романс, так и судьба замордованной жестоким помещиком необычайно одаренной крепостной производят потрясающее впечатление.

А со мной случилось неповторимое. С первых же звуков пения Гриценко у меня полились слезы. Конечно, я был тронут горем униженной девушки. Но одновременно испытал счастливое волнение от замечательного искусства композитора и певицы.

Участники съемки деликатно делали вид, что не обращают на меня внимания. Но после прослушивания, когда раздались дружные похвалы (я не был в состоянии произнести хотя бы слово), «холодный» Козинцев тихо подошел ко мне и сказал как-то необычайно душевно:

На съемках фильма «Гамлет». Гамлет — И. Смоктуновский



— А я и не знал, что вы такой чувствительный...

Григорий Михайлович стал после этого часто зазывать меня к себе. И каждый час, каждая минута общения с ним казались мне все драгоценнее и драгоценнее.

●

Саре Бернар приписывают знаменитое изречение: «Только в пятидесятилетнем возрасте начинаешь понимать, как сыграть Джульетту». На роль Офелии Козинцев выбрал молоденькую Анастасию Вертинскую. У нее был крохотный сценический и жизненный опыт, и постановщик прекрасно это знал.

А роль Офелии очень нелегкая. Если не в магистральном, идейном плане — здесь, конечно, главенствует Гамлет,— то в сценическом: в глазах зрителя Офелия и ее трагедия занимают исключительно важное место.

Свою сложную роль А. Вертинская сыграла с точным чувством сценической правды. На экране предстал светящийся нежной и грустной прелестью образ. Однако создан был образ Офелии еще до того, как молоденькая актриса появилась в ленфильмовском ателье. Создан до мельчайших подробностей — в воображении Козинцева.

Он ввел в фильм две изумительных сцены. Они стали доминантой образа. Определили характер Офелии, ее путь к покорному предательству и ужасной гибели.

Первая сцена: сгорбленная дуэнья с лютней обучает Офелию жеманному танцу. Это не просто урок: это придворная муштра. Послушно и как-то механически Офелия поочередно поднимает руки. Они не взлетают свободно и вольно. Движения замедленны и тягостны, как в дурном сне.

Вторая сцена. После смерти отца Офелию одевают в траур. Стройное девичье тело вгоняют в корсет елизаветинской эпохи — страшное сооружение из металлических полос. Офелию «куют в железа». Как уже раньше ее заковывали правилами этикета, беспрекословным подчинением авторитету отца — льстивого, подобострастного царедворца.

Блестящая режиссерская находка до конца

прояснила превращение дышавшей весенней свежестью чувства девушки в робкую участницу мерзкого заговора.

Теперь Офелию можно «заковать» и в бархат. В царственно роскошном платье, но с блуждающим взором, с помутившимся разумом она ходит по дворцовым залам.

●

Совсем иначе сложилась работа с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским. Тут была трудная предыстория, о которой артист ничего не знал.

Когда подбирались исполнители, Козинцев меня спросил:

— Кого вы видите в роли Гамлета?

— Конечно, Смоктуновского,— ответил я, не задумываясь.

Только потом я узнал, почему Козинцев так интересовался мнением своих друзей. Дело в том, что существовала довольно сильная оппозиция этой кандидатуре. Во главе противников стоял не кто иной, как знаменитый кинооператор Андрей Николаевич Москвин. Давний и верный соратник «фэксов» еще с «Чертова колеса» (1926), а затем неизменный оператор почти всех фильмов Козинцева.

Отрывисто и резко, как обычно, он заявил:

— Я не вижу в Смоктуновском Гамлета. Снимать его не буду. Для роли датского принца его внешность не подходит. Никакой гример не поможет, даже самый искусный.

Козинцев колебался.

Однажды во время совместной прогулки Козинцев задумчиво произнес:

— Что мне делать? Я все время наблюдаю за Смоктуновским, думая о будущем Гамлете. Он прекрасный артист, безусловно сыграет отлично. Но как убедить публику, что это принц, да еще северной страны? Меня мучают сомнения: в силах ли наши кудесники-гримеры придать ему облик Гамлета?

Наконец Григорий Михайлович решился. Он настолько поверил в Смоктуновского, что предложил ему эту роль без актерских проб. Случай беспрецедентный. После возвращения в Ленинград началась совместная работа постановщика и гримера В. Горюнова, поиски облика датского принца.

И вот в один чудесный летний вечер Григорий Михайлович появился у нас в комнате комаровского Дома творчества писателей. Он протянул нам два крупноплановых фото Смоктуновского — Гамлета.

Перед нами был живой Гамлет.

С первого взгляда мы поверили, что именно он — герой шекспировской трагедии. Поверили безоговорочно. И уже не могли представить себе, что возможен другой облик датского принца.

Со Смоктуновским нужно было работать, конечно, совершенно иначе, чем с Вертинской.

Как это ни покажется парадоксальным, но Козинцев не проходил с ним роль. Он поступил иначе: для проб всех остальных актеров он выбирал сцены с участием Гамлета. В таких ситуациях от партнера требуется лишь «подыгрывать» испытуемому актеру (либо актрисе) и Смоктуновский, естественно, действовал без всякого напряжения, легко. Это и нужно было Григорию Михайловичу. Незаметно для себя Смоктуновский входил в «рисунок» сцены, задуманный постановщиком, вживался в отношения с персонажами трагедии. На протяжении всего периода павильонных съемок Григорий Михайлович, наезжая в Комарово в свободные вечера, не раз повторял, как легко работается со Смоктуновским.

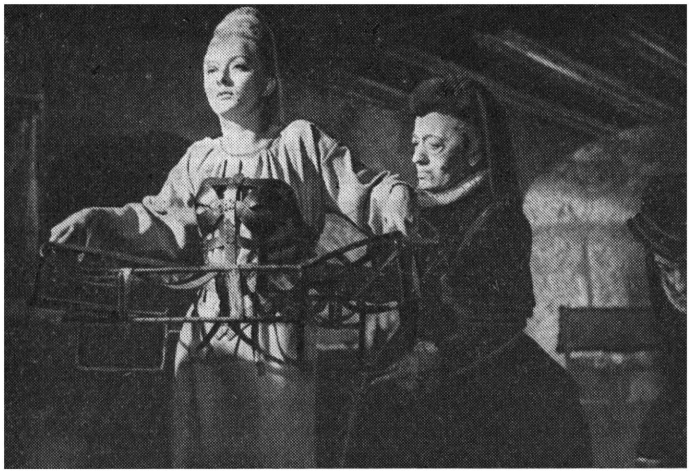
●

Мне трудно передать, как огромно мое чувство благодарности Козинцеву за то, что он открыл мне Шекспира. Я пребывал в иллюзии, что знаю Шекспира. На самом деле, я только осматривал это грандиозное здание. Обходил его со всех сторон, оглядывал в разных ракурсах. Любовался им и преклонялся.

Но не входил внутрь.

В моих глазах Шекспир был, конечно, неизмеримо велик. Но не близок. Не столь родной и необходимый, как Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, Блок и Ахматова, без которых жизнь — не жизнь.

Козинцев ввел меня в н у т р ь великой



«Гамлет». Офелия — А. Вертинская

трагедии. И Шекспир стал мне кровно близок.

●

Однажды я пришел вечером к Козинцеву. Григорий Михайлович и его жена Валентина Георгиевна расположились на диване. Я сел у письменного стола и обратил внимание на толстенную книгу в матерчатом переплете.

Не отдавая себе отчета, что не спросил разрешения, я раскрыл ее и убедился, что это не книга, а «альбом» для записей. С первого взгляда узнал характерный козинцевский почерк. Острый и четкий, как его литературный стиль.

Это были заметки о «Гамлете». По словам Григория Михайловича, работая над сценарием, а также перед съемками, он поутру, обычно перед завтраком, наскоро записывал мысли, ассоциации, соображения, штрихи. Я быстро пробежал страницу и восхитился остротой мысли и блеском стиля. Все было так оригинально, умно, неожиданно, свежо.

Теперь, когда опубликованы многие из козинцевских рабочих записей, читатель по достоинству оценил высокий искусствоведческий ранг этих импровизаций. Тогда же меня поразила их новизна, яркая печать художнической индивидуальности. И крайне огорчило то, что они никому не известны.

— Почему вы это скрываете и не печатаете?.. Вы великий грешник! Даже от друзей скрываете...

Козинцев стал объяснять:

— Да ведь все это я написал для себя. Возможно, что-нибудь и пригодится в работе над будущей книгой или статьей. Но публиковать черновые записи?! Об этом не может быть и речи! Кого могут заинтересовать эти наброски? Беспорядочные, бессвязные... Как это могло прийти вам в голову?

Валентина Георгиевна поддержала меня:

— Ну, конечно, нужно печатать! Но вы ведь знаете Гришин характер. Вот вы спрашиваете его обычно, как ему пишется? И всегда, всегда один и тот же ответ: «Плохо, скверно, никуда не годится. Переписываешь по многу раз, обтачиваешь, обрабатываешь... получается черт знает что,— смотреть тошно». Ну, что с ним поделаешь?

Я уже знал за Козинцевым эту писательскую «высокую болезнь». «Флоберовскую», как принято ее называть. Вечно быть недовольным написанным, терзаться, казнить себя муками несовершенства сделанного...

А между тем уже были созданы «Дон-Ки-

хот», «Гамлет», великолепная книга о Шекспире. И это было лишь начало плодотворнейшего творческого подъема, столь неожиданно, столь трагически оборвавшегося в 1973 году.

«Дуэтом» с Валентиной Георгиевной мы продолжали натиск.

Именно «мозаичность», убеждали мы, как показывает опыт, прельщает и увлекает читателя. Свободой переходов, лаконизмом, «крупноплановым», молниеносным освещением художественного явления или проблемы.

И наконец мы взяли верх. «Противник» дрогнул и признал нашу правоту.

В журнале «Искусство кино» за 1965 год появилась подборка «Камень, железо, огонь. Из дневника режиссера». Затем она была напечатана во втором издании книги «Наш современник — Вильям Шекспир».

●

Во время наших комаровских прогулок Григорий Михайлович почти никогда не говорил о том, над чем в данное время работал. Он «разгружался». Большей частью речь шла о совершенно других замыслах, которые рождала его неутомимая фантазия.

И как увлекательно было его слушать. Наполовину это были импровизации (конечно, выросшие из долгих раздумий). И это придавало особенную живость его речи.

Больше всего запомнились разговоры о замысле фильма «Уход Толстого». В течение нескольких лет Козинцев любовно вынашивал эту тему.

— Понимаете, сама история фактически создала готовую и поистине мирпотрясающую драматургию фильма. Просто удивительно, что ни один кинематографист не заметил этого. А ведь как много написано об этой трагической эпопее! О предшествующей долголетней драме почти одинокого в своей семье великого старца. Что еще более парадоксально? Толстой беспощадно критиковал «Короля Лира» за художественную неправду. А жизнь старика Толстого, заметьте, схожа с внутренним ходом шекспировской трагедии.

Прелесть козинцевских рассказов заключалась в волнующей, напряженной «раскадровке» событий. Я все «видел». Фильм рождался на глазах. Трогал, будоражил, щемил душу. Заставлял «мыслить и страдать»...

— Не правда ли,— закончил Козинцев свой вдохновенный, я бы сказал, пылающий рассказ — эта «хроника» где-то смыкается с трагедиями Шекспира? И весь сценарий, все эпизоды у меня в голове.

— Почему же вы не написали «Уход Толстого»? Почему не собираетесь его ставить? — возопил я.— Ведь этот фильм прошел бы по экранам всех стран, рождая самые высокие чувства.

Ответ был неожиданный.

— Я не вижу ни одного актера, которому можно было бы поручить роль Толстого. Скоробогатов в безнадежном состоянии. С ним я мог хотя бы попробовать. Вы можете назвать другого исполнителя?

Я молчал.

— В этом фильме,— невесело пошутил Григорий Михайлович,— вольготно было бы только гримеру.

●

Последние два-три года болезни лишили меня возможности не только писать, но и читать. Какое отчаяние на меня находило, легко можно себе представить!

Летом 1972 года, на следующий день после приезда на дачу, Григорий Михайлович и Валентина Георгиевна нас навестили. Это был праздник!.. Все же я не мог не пожаловаться, как меня угнетает то, что не могу следить глазами за «Пространством трагедии», которое печаталось тогда в «Искусстве кино».

— Я буду приходить и читать главы. Кусками, чтобы не утомлять. Прочту всю книгу, от начала до конца,— обещал Григорий Михайлович.

И каждый раз через несколько минут после очередного его появления, мы уже сидели в самом дальнем углу сада. Читал Григорий Михайлович артистически. Просто, но необычайно выразительно.

Я думал: как возвысился он за эти годы! Как драгоценно то, что он совершил в теории кино (и искусства вообще). Он стал больше,

чем исследователем и аналитиком. Он стал мыслителем, раздвинувшим горизонты восприятия искусства.

Все больше выявляется это в свете публикуемых в последнее время записей, которые Григорий Михайлович вел долгие годы. Писанные для себя, они стали достоянием всех людей, причастных к искусству и любящих его. Достоянием самого искусства. Сколько в них мыслей — глубоких, проницательных, провидческих. И сами записи, как говорили в старину, входят в «разряд изящной словесности».

Еще нужно время и немалые затраты труда, чтобы осмыслить теоретические открытия, совершенные Козинцевым в его трех книгах. А сколько интересного, я уверен, новаторского в архиве Григория Михайловича...

●

Излагая мне впервые — опять-таки под комаровскими соснами и березами, под липами нашего сада — замысел «Короля Лира», Григорий Михайлович начал с того, что в отличие от «Гамлета», обильного камерными сценами, здесь почти все действие — под открытым небом, в пространствах вселенского бытия. С не слишком точно обозначенным историческим фоном, чтобы подчеркнуть всеобъемлющую, шагающую через эпохи, мысль трагедии.

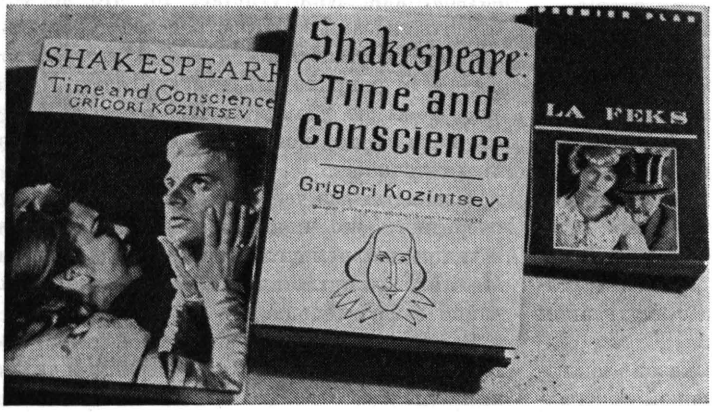
●

В 1972 году в Венеции состоялся совместный итало-французский симпозиум искусствоведов, посвященный творчеству «фэксов». Григорий Михайлович вообще терпеть не мог делиться подробностями своих зарубежных поездок и встреч с крупнейшими мастерами современного кино. И я уже привык не задавать вопросов, ответы на которые давались нехотя. Но на этот раз, поскольку в свое время я занимался фэксовским периодом, не удержался и попросил рассказать о симпозиуме подробнее.

— Видите ли,— начал Козинцев,— я уехал оттуда в двойственном состоянии духа. Конечно, приятно, когда тебя хвалят и превозносят. Но ведь речь шла о давно пройденном этапе. И когда кто-то заявил, что «фэксовские» фильмы живы и поныне, что они — прямые предшественники послевоенного кинематографа, а «система Станиславского», дескать, достояние прошлого, не больше — то меня зло взяло. Если бы не долг вежливости, я ответил бы достаточно резко. Ведь Станиславский для меня — гений из гениев! Другое дело, что истинный художник должен искать свои пути. И искать беспрестанно...

●

Мало кто помнит сейчас пожелтевшие от времени листы in folio манифеста ФЭКС,



Английские издания книги Г. Козинцева «Наш современник — Вильям Шекспир» и французская монография о «фэксах»

изданного в 1922 году. Место издания высокомерно помечено авторами (среди них Козинцев, Трауберг, Юткевич): «Эксцентрополис», б. (т. е. бывший! — *Е. Д.*) Петроград.

Безгранично самоуверен тон манифеста: юнцы разгадали, наконец, истинную сущность, природу искусства. Все прежние «истины» — ложны, фиктивны. Их надобно отменить.

Как быстро спала с Козинцева шелуха юной самонадеянности, несокрушимой уверенности в единственной правоте своей позиции и неправоте всех иных собратьев по искусству. Чем зрелее становится Козинцев как художник, тем сильнее овладевает им суровая требовательность к себе. Грызут сомнения в ценности найденного ранее. Появляется настоятельная потребность переоценки.

Муки творчества — знакомое явление в развитии искусства. С годами эти муки у Козинцева усиливались. Художественные достижения делаются все весомее, все значительнее. Но достигаются они ценой «мильона терзаний». Непрерывного, как биение сердца, труда, размышлений, поисков, разочарований, самоистязаний и находок.

Путь превращения человека, наделенного способностью к художественному творчеству, в художника, вносящего полноценный вклад в историю искусства, тяжкий путь. Козинцев прошел его весь, сделав очень и очень много. В этом смысле его художническая судьба счастливая. Но все содеянное оплачивалось ценой неимоверных душевных сил.

И в конце концов сердце художника не выдержало.

Ленинград

Илья Авербах

В детстве нам объясняют, что земля — круглый вращающийся шар, и показывают картинку с корабликами. Мы легко усваиваем это и тут же забываем, так как с точки зрения житейского, практического смысла округлость и вращение земли не имеют решительно никакого значения, а космонавтами становятся немногие.

Григорий Михайлович не был человеком, витающим в облаках. И все же он был человеком, ходящим именно по шару земли и чувствовавшим силу ее вращения. Это сказывалось и в самой походке его — голова чуть набок, руки за спиной, одно плечо выше другого (как у гонщика на вираже), все чуть искривлено, сдвинуто, и казалось, что угол плоскости его тела по отношению к земле не такой, как у других, как будто он чувствовал силу ее движения непрестанно. И даже берет его, почти всегдашний в ленинградские погоды, сильно скошенный к правому уху, казалось, повторял и подчеркивал этот устремленный, сильный, сосредоточенный наклон сухого тела.

В 1965 году он пришел учить нас, девятерых, не очень уже юных (чуть больше или меньше тридцати) слушателей режиссерских курсов «Ленфильма». Мы были самоуверенны и по-своему умудрены жизнью, некоторые уже окунулись в кинематограф. В сущности, мы чувствовали себя готовыми режиссерами, усвоившими высшую математику современного кино до Бергмана и Антониони включительно, и хотели одного — снимать, снимать, снимать. Остальное представлялось проформой, обязательным обрядом кратковременного и показного ученичества. Мы были на редкость трудными и плохими учениками — не все, конечно, но большинство, потому что мы не верили ему и не желали понимать, чего он от нас хотел. А хотел он одного — начать сначала, как когда-то начинал сам. Хотел прежде всего помочь нам обнаружить в себе свежесть и ясность взгляда на вещи, ощутить кинематограф в первозданной силе, не как возможное ремесло, но как способ существования, как способ познания и открытия мира.

Вместо вступительной беседы он прочитал нам из Гоголя (Гоголь и Шекспир всегда были точками его отсчета) кусок об отношении художника к материалу искусства, к живой натуре, об умении слиться с ней и двигаться в согласии с нею. О необходимости «прильнуть лицом к оригиналу» — как основе искусства. Потом предложил простенькое зада-

ние — взять любой уголок города и попробовать увидеть его как в первый раз, увидеть, выявить «характерное» (любимое его слово — «характерное», с ударением на втором «а») и рассказать ему. Мы снисходительно выслушали и разошлись.

К сожалению, только время помогает понять то, что поначалу ускользает от эгоистического внимания (вернее, невнимания), нужно усилие памяти, чтобы увидеть, как это было тогда и сопоставить с тем, как ты понял это потом. Только гораздо позже, понял я, как ему было трудно, какое усилие требовалось, чтобы, отбросив прежний опыт, прежние приемы педагогики, начать делать режиссеров из взрослых людей. Только потом понял я, как волновался он в тот день, как стеснялся — по-своему, с отчужденной и рассеянной улыбкой — наших скептических (не по отношению к нему, но к школьному этому началу) лиц, наших свирепо дымящихся сигарет и проницательных взглядов. Я понял все это позже, уже став режиссером и немного узнав, что такое — начало работы. Кажется, я понял это, встретив Козинцева спешащим на первую павильонную съемку «Лира» (а он был абсолютно готов к этой картине — годы раздумий, каждый кадр выстроен, превосходные актеры, отличная группа, отменная декорация). Длинный коридор, его легкий, быстрый шаг, мое «здравствуйте!» в спину, и вдруг — белое, как бы сдвинутое набок нестерпимым волнением, очень худое и растерянное его лицо. Мы коротко, незначаще поговорили, он смотрел мимо, потом пошел дальше, оставляя за собой волну острой взволнованной сосредоточенности.

Я понял все это позже, уже ощутив и привыкнув к той неистовой, не ослабевающей ни на миг интенсивности, с которой он жил. Он не умел расслабляться, не умел делать что-то без полной отдачи; будь то чтение чужого сценария или обычное выступление на худсовете...

Но в то время мы не знали этого, не видели или не хотели увидеть едва различимые тогда (и такие ясные теперь) подробности его волнения — легкую дрожь руки, раскрывающей толстый том с закладками, нервное постукивание носком ботинка под столом, внезапное придыхание в конце не такой уж длинной фразы, ошибку в ударении (у него?!), слишком долгое вытягивание из кармана очков, очень не шедших ему своей неловкой стариковщиной.

Мы обещали выполнить его задание, но вскоре оказалось, что сделать этого мы не можем. Что этюд, с легкостью выполняемый первокурсниками ВГИКа, не под силу нам, с нашим бременем написанных сценариев и знания мирового кино.

Нет, мы пытались угодить ему: сочиняли истории, придумывали детали, рылись в памяти и в записных книжках. Он слушал и тосковал. Он грустнел на глазах, и напряженность отношений нарастала день ото дня. Было видно: жить ему среди нас все скучнее и труднее, а литературные наши опыты «остранения» совсем не то, что нужно, и, кажется, вся затея с курсами трещит по швам.

В сущности, наша энергия уходила на сопротивление. Мы не желали превращаться в школьников, мы слишком дорожили своим опытом, привычным укладом обжитого мышления. Больше всего мы хотели оставаться самими собой, не подчиняться. А это нелегко, когда имеешь дело с Козинцевым (вот это мы усвоили быстро).

Позднее я понял, что и он хотел того же, может быть, даже сильнее, чем мы. Но иначе. Он хотел, чтобы мы посмотрели вокруг внимательно и зорко, не занимаясь привычным литературным пищеварением, посмотрели простодушно, как будто в первый раз. Он хотел, чтобы мы «прильнули к оригиналу», совершенно не заботясь о том, куда это нас приведет. Мы отчаянно сопротивлялись. Это было чересчур просто для нас.

Но он был настойчив. Он был упрям внутренним упрямством правого человека, тем упрямством, что вырастает из сомнений, а вовсе не упрямством мэтра и режиссера с мировым именем.

Когда обстановка стала безнадежной, он вывел нас на улицу, как стайку школьников.

Г. Козинцев с А. Куросавой и С. Герасимовым

Г. Козинцев на открытии выставки, посвященной творчеству А. П. Довженко в ГДР

Г. Козинцев с американским певцом и актером Гарри Беллафонте

Он шел впереди своей прекрасной походкой (по отчетливо круглой, вращающейся земле). Был весенний день, а мы, уныло не понимавшие, какого рожна он еще хочет от нас, плелись сзади, на почтительном расстоянии, веселя студийную публику. Мы не прошли и двадцати шагов, как он остановился и предложил отыскать «характернóе» (с ударением на втором «а») в привычном, пустом и неинтересном проеме между двумя павильонами. Мы молчали. Ну, высохла земля. Ну, прыгали воробьи. Ну, торчала неизвестно кому нужная будка мороженщика. На стене облупилась штукатурка.

Тогда заговорил он. Легко проткнув невеликое это пространство своим жестом-клювом, он вскрыл его, вывернул наизнанку, разложил предметы по местам, соединил все снова, и оказалось, что более выразительного куска во всей студии не сыскать. Оказалось, что все предметы и соединение их здесь парадоксальны, интересны и по-своему живописны. На облупившейся стене он нашел лепку того времени, когда здесь помещался сад «Аквариум». Прислоненная к стене будка мороженщика оказалась бутафорской и за версту отдавала декорацией, театром, а вовсе не мороженым. Нащупывалась логика, связь, образ старой кинофабрики (именно — фабрики), с ее запахами, историей, атмосферой...

Гораздо позже мы поняли, как необходим был нам этот пропущенный в жизни урок, гораздо позже, уже сняв первые картины, поняли мы, как верно начинал он помогать нам становиться режиссерами, верно и упорно, не переставая повторять, что научить режиссуре нельзя, что сумма профессиональных навыков дается сравнительно быстро и ради них одних не стоило заводить всю эту историю с курсами.

Сближение было трудным, медленным, постепенным, с взаимными обидами (а мы видели только свои обиды), с ссорами и примирениями, с взаимным отчаянием и счастьем, когда вдруг что-то выходило, и он говорил: «Вы знаете, дельный кадр». Он любил простые, точные слова («потешный», «балаган», «киношка»), он ненавидел выспренность, шаманство, пустое философствование, киновитийство — все то, что он называл словом «киношность». С ним было нелегко разговаривать, казалось, что он не умеет слушать. Он смотрел в сторону, скучал, думал о своем. После мы поражались его памяти — суть, квинтэссенция каждого разговора заседали в нем надолго. Но только если это не была пустая болтовня. Болтовню он не выносил физически, и действительно отключался: глаза становились отсутствующими и пустыми. Он не умел скрывать свои чувства. Его лицо выражало все оттенки отношения к происходящему — от смертельной скуки до радости, быстрой и необыкновенно юной. Нейтральным оно не бывало. Это казалось странным, это поражало в нем, с его многоопытностью и академизмом манер. Потом я понял, что это неистребимая инерция молодости, ибо он не стал взрослым в скучном смысле этого слова. Может быть, поэтому он был так невероятно моложав, время его не брало, я не помню его вялым, расслабленным — легкость, резкость, быстрота не изменяли ему никогда.

Думаю, невозможно рассказать, к а к он учил. То есть легко вспомнить уйму историй, анекдотов, сшибок, ссор, примирений; он был страшно упрям, памятлив, обидчив. Но рассказ такой был бы мертв без него самого, без самой субстанции его мышления, непрестанного движения его мысли, его чувств.

Он не прощал проходного, приблизительного, неясного кадра, кадра вообще. Если можно сравнить фильм с человеческим организмом, то он не признавал соединительной ткани. От каждого кадра он требовал нервов, мускулов. Требовал сути, терпеть не мог «кино для настроения».

— Поймите,— говорил он, можно наснимать уйму красивого (это было бранное слово в его словаре), можно снять бурную реку, голубей, играющего ребенка, купающуюся женщину и склеить все это, и ведь что-то получится... Самое страшное в искусстве — приблизительность, самое страшное — что-то вообще... Это, знаете ли, самодеятельность каннибалов...

Но когда на экране появлялся точно уви-

денный, пусть крохотный кусочек жизни, один-единственный план, но зато единственно верный, фиксирующий твой и только твой собственный взгляд, как он радовался... Мгновенно просияв, он говорил об этом плане так, словно это был большой и превосходный фильм.

— Вы знаете,— сказал он однажды, когда мы обсуждали свои планы на будущее,— както раз у Хемингуэя спросили, что он собирается написать или, как теперь принято говорить, над чем вы работаете... Он ответил: «Я хотел бы написать одну простую честную фразу». Давайте постараемся снять один простой честный кадр...

Впоследствии это стало чем-то вроде девиза наших курсов.

Он любил говорить о послушании. Слушается или не слушается материал — вот что было главным, когда мы начинали снимать. А материал шел километрами. Мы снимали все одновременно и снимали много. Он сидел в темном зале, постукивал ногой, ерзал, вздыхал, охал; он не умел спокойно смотреть фильм. Зажигался свет, автор впивался в него глазами, и он мгновенно вскрывал главное. Реакция его была феноменальной — реакция спринтера. Суждение — абсолютным и законченным. Его не занимал мелочный профессионализм, хотя он понимал все. (Семь лет спустя, он помнил плохо расставленные мною фигуры в самом первом и выкинутом впоследствии кадре.) Но тогда — нет, его не занимало качество съемки, приблизительная склейка, огрехи второго плана. Верность основной темы — вот что он вычленял мгновенно и точно.

— Вы знаете,— говорил он,— начинает слушаться.

Это значило — дело пойдет. Я не помню случая, чтобы он ошибся.

Конечно, у него был нелегкий характер, неудобный характер, но кто сказал, что бывают талантливые люди с легким и удобным характером? Он и у других любил характеры неудобные, резкие, оригинальные, с такими людьми он оживлялся, становился прелестным, гибким и остроумным собеседником, внимательным, ласковым, радушным. Он ненавидел характеры удобные, лишенные стержня. Он ненавидел так называемых «удобных» режиссеров, берущихся за что угодно. Он ненавидел людей, не знающих, чего они хотят в искусстве, и во сто крат больше ненавидел не знающих, но делающих вид, что они знают, а это он распознавал мгновенно.

Я помню, как исказилось гневом его лицо, когда один режиссер на его вопрос: «Что вы хотите поставить?» ответил: «Ну, я хотел бы найти хороший сценарий»...

— Какой хороший? Где найти? — взорвался он.— Вы-то чего хотите?

Не знаю, когда именно лопнула завеса взаимной нашей отчужденности, кажется, когда мы уже сняли первые картины. Не помню, когда для нас стало привычным мысленно советоваться с ним, спрашивать его, думать о нем: а что бы сказал он, понравилось бы ему это или нет? Сейчас кажется, что так было всегда и невозможно представить, что треугольник, в котором всегда можно было его найти — «Ленфильм», квартира на улице братьев Васильевых, Комарово, — утратил свой смысл, распался.

И сейчас я ловлю себя на мысли: а что бы сказал он, прочитав то, что я о нем написал? Где нашел бы фальшь, где непослушность материала?

Вероятно, эти вопросы во мне — навсегда.

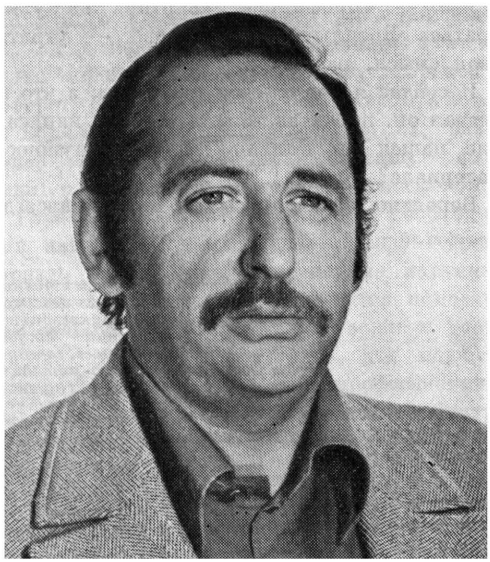
Ленинград

В подготовке коллективного портрета Г. М. Козинцева принимали участие руководитель кабинета истории студии «Ленфильм» Д. Иванеев, заведующая Информационно-методическим бюро студии «Ленфильм» В. Осташевская, М. Дорфман, Ю. Морозов, И. Чанышев, Т. Эльманович

Д. Салынский

Глаз и сердце кинокамеры

Диалог критика с оператором Н. Ардашниковым



Наум Ардашников

Воскресенье. Кактусы на подоконнике впитывают скудный февральский ультрафиолет. В комнате разговаривают два человека, шелестит магнитофон. Дым от сигарет шевелится в воздухе. Щелкает дверной замок, и реплика вскользь, «в сторону»... дочь пришла с катка...» механически вписывается в интервью. Вместе с хлопаньем двери и шумом шагов.

Теперь это случайное, казалось бы, неповторимое мгновение—в моей власти: поворачиваю рычажок, и вновь оно повторяется, оживает: «...дочь пришла с катка...». А если бы в комнате стоял киноаппарат, то можно было бы не только услышать, но и увидеть на экране и кактусы, и меня с Наумом Михайловичем Ардашниковым, и его дочь, и даже дым, который давно-давно рассеялся и улетел в форточку. Разве это не странно? Сначала на пленке возникают отражения, потом на экране — тени отражений, и эти тени — живые. Поразительное свойство нашего мира — изменяясь, оставаться самим собой; но кинематограф, где реализуется это свойство, никому уже не кажется чудом.

И наверное, менее всех — моему собеседнику, потому что это его профессия: Ардашников — кинооператор, снявший фильмы «Время, вперед!», «Твой современник», «Сюжет для небольшого рассказа», «Визит вежливости», «Выбор цели».

— Наверное, кино — это действительно чудо, если смотреть с некоторой дистанции,— говорит Наум Михайлович.— Мне же не приходилось так его «остранять», вы правы,— я слишком к нему близок.Но, вообще говоря, остранение в современном кино — один из основных приемов... Нет, это не прием, это нечто большее: смотреть на обычные вещи пристально, как на незнакомые, и находить в них новые глубины... Находить сложное в простом. Впрочем, увидеть, понять — это только полдела, дальше надо это «нечто» воплотить в искусство, и тут уже многое зависит от съемки, от операторского мастерства.

— Вы это мастерство понимаете широко, не только как чисто техническое умение?

— Все сюда входит. И техника. Техника — это очень многое. Но кроме этого, важно понять, что нельзя заниматься формой дела в отрыве от содержания этого дела. Нельзя прочесть сценарий, сказать: сценарий ерунда, все вранье, но мне на это наплевать, я буду снимать картину. Буду заниматься поисками

белого на белом, цветными рефлексами или экспериментировать со сверхдлиннофокусными объективами. Я не могу говорить за всех, но ни для меня, ни для моих друзей-операторов, думаю, такое невозможно. В лучшем своем проявлении оператор становится соавтором, и не только в изображении, но и в содержании фильма.

Кинокартину, работу над ней невозможно разделить на пункты и параграфы. Режиссура — это всеобъемлющее начало в кинематографе. Но режиссер может и ошибаться.

Тут я начинаю «провоцировать» Ардашникова. «Ведь это ненормальное явление,— говорю я ему,— когда оператор вмешивается в работу режиссера. Режиссер — это командир, человек, который все задумывает в целом, и вдруг оператор начинает корректировать, изменять его замысел в процессе работы. Ведь должно же быть какое-то разделение труда».

— Конечно.

— Значит то, о чем вы говорите, ненормальное явление?

— На вашем месте я бы не стал торопиться с выводами. Видите ли, когда собираются два творческих человека... Нельзя же исходить из предпосылки, что режиссер — философ и мыслитель, а оператор при нем — мальчик.

— Имеется в виду не разница в масштабах личности, а простое разделение труда.

— Кинематограф — недаром синтетическое искусство. Иногда и звукооператор может предложить многое... Причем, чем крупнее режиссер, тем значительнее при нем его соотварищи. Звукооператор Вольский предлагал Юткевичу такое, что не пришло бы в голову иным очень подготовленным режиссерам. А актер в кадре — ведь он тоже может все перевернуть с головы на ноги. Сейчас мы снимаем в главной роли Бондарчука, который сам прекрасный режиссер. Впрочем, надо сказать, что такие актеры-режиссеры, как Бондарчук, Ефремов, понимают, что со стороны виднее, и прислушиваются к коррективам.

— Не кажется ли вам, что так расщепляется режиссерское, авторское начало в картине?

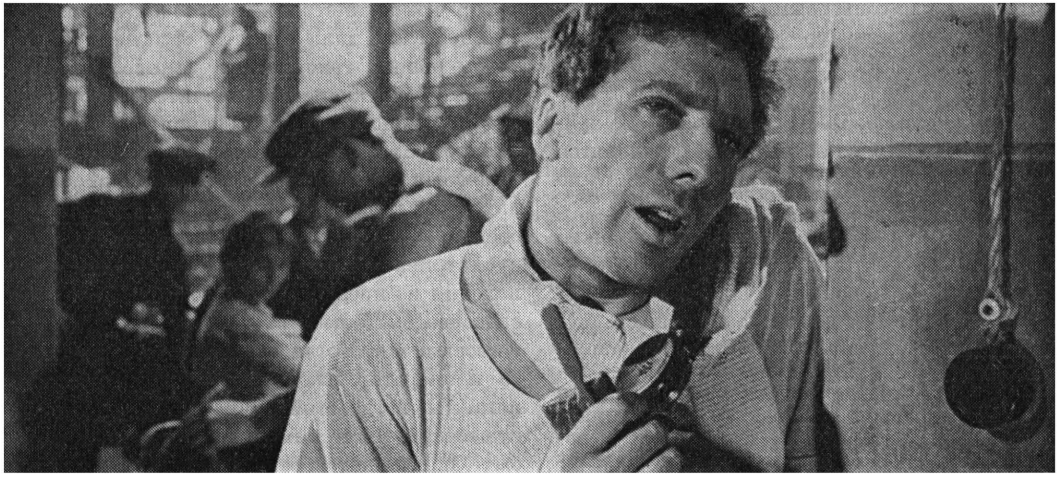
— Нет. Я считаю, что не беда, когда оператор поправляет режиссера в деталях мизансцены или даже в чем-то большем. Важно, чтобы общий, генеральный замысел режиссера был оригинален и значителен, то есть чтобы режиссер был художником, крупной личностью. Действительно, кинематограф с каждым годом, даже с каждым днем становится все более авторским, в одних руках соединяются все ниточки фильма. Но это предусматривает наличие автора. Мы же почему-то исходим из предпосылки, что режиссер всегда способен быть этим человеком, автором, а это не всегда так. Когда личность режиссера есть, то и оператор находит для себя место подле него. Но когда этой личности нет, когда она существует чисто номенклатурно, то не может быть и никакого сотворчества. Тогда у оператора возникает ощущение протеста и начинаются побеги операторов в режиссуру.

— А не кажется ли вам, что в последнее время подобные побеги слишком часты? Чем это объяснить — уж не слабостью ли и низким профессиональным уровнем основной массы режиссеров? По сравнению с мастерством операторов?

— Думается, что именно так. Ведь что получается? Из 130 картин, которые снимаются у нас ежегодно, хороших, ярких по режиссуре — от силы десяток или немного больше. Идет какая-то серая продукция, необязательная и непрофессиональная. Тем более что фильмы теперь у нас ставят все — директора картин, актеры... И операторы тоже...

— На экране ошибки в операторской работе неспециалисту менее заметны и меньше сказываются на оценке фильма, чем слабости режиссерского решения.

— Их вообще почти нет, операторских ошибок. А грубые ошибки просто не попадают на экран. Для этого и делаются дубли, на студиях существуют ОТК, в спорных случаях материалы оцениваются бюро операторского мастерства,— работа оператора проходит многообразный контроль, что и заставляет операторов быть хотя бы на уровне технических требований. Полученные во ВГИКе практические и творческие знания позволяют оператору справляться со своими задачами — но эти задачи более узкие, чем задачи режис-



«Время, вперед!»

сера. Операторское мастерство — дело конкретное, а для оценки режиссера есть масса критериев, которые не всегда имеют отношение к таланту или мастерству. Часто в конечном случае оценка зависит от значительности самой темы, а не от профессионального уровня исполнения. Снятый оператором кадр, где лицо актера аморфно, деталей не видно — бракуется. А фильмы, где аморфна мысль, или где ее вообще нет, где герои решают мелкие проблемы или говорят схематичными лозунгами — такие фильмы выпускаются в прокат. У нас нет коммерческого кино, как на Западе, где кстати, многие коммерческие фильмы делаются на высоком профессиональном уровне. У нас почти каждый фильм планируется как исключительный, каждому фильму уделяется огромное внимание. Но порой режиссеры берутся за сценарий не по личной, художественной потребности, а чтобы хоть что-то ставить, чтобы не быть в простое,— тогда и получается что-то вроде коммерческого кинематографа, только еще и слабого.

Естественно, что работа с подобными режиссерами выдвигает перед операторами массу проблем, и профессиональных, и чисто этических. Потому что как только у тебя возникает своя концепция картины в целом, и она идет вразрез с тем, что ты делаешь как оператор по указаниям режиссера, то ты начинаешь стремиться проверить свою концепцию в деле, и тогда возникает конфликт. Тогда надо уходить с картины. Но это не так просто. В кино все сложно. И взаимоотношения тоже играют не последнюю роль. А если идешь на компромисс и продолжаешь работать с режиссером, имея с ним разные взгляды на то, что хорошо и что плохо, что черное и что белое,— картина разбивается на отдельные эпизодики, а это как раз то, что губит всякое искусство.

...Я сейчас говорю не о себе, я в этом смысле нехарактерный пример, потому что режиссеры, с которыми я работал, это все крупные мастера, большие художники.

— Вам везет?..

— Да, наверное, ведь в выборе режиссером того или иного оператора многое зависит от случайностей, например, от того, кто свободен в этот момент.

— Не хочу вам говорить приятное, но то, что вам везет на хороших режиссеров, очевидно, чем-то все-таки объясняется? Какими-то вашими объективными данными?

— Я как-то спросил Райзмана, почему он пригласил меня снимать «Твоего современника». Он отшутился, сказал: «Операторов выбирают по характеру».

— Тогда давайте просмотрим ваш путь как оператора. С самого начала. Итак?..

●

— Расскажу новеллу из детства...

Война... Старый московский двор на улице Воровского. С фронта возвращаются военные кинооператоры Юлий Кун и Иван Грачев. Приезжают они на трофейной машине, обвешанные фотокамерами. Юлий Кун — капитан или майор, теперь уже не помню, красавец, весь в орденах. Романтика... Представьте себе восхищение мальчишки, школьника. А он еще дарит этому мальчишке фотоаппарат, знаете, тогда были большие ящики на треноге. Этим мальчишкой был я. Ну, кем я мог стать после этого? С пятого класса, на всю жизнь решил: только оператором и никем иным.

Шел к этому трудно. Не один год поступал во ВГИК. Утешаюсь тем, что и Юсов тоже не один год поступал. Наконец, добился и — не жалею. Хотя иногда сомнения бывают. Но у кого их не бывает... Кун подарил мне еще книгу, «Киноперспективу» Н. Рынина, она мне пригодилась позднее, во ВГИКе...

Потом были пять лет работы в Средней Азии. Студия «Таджикфильм» на рубеже 50-х и 60-х годов переживала своего рода ренессанс. Там вместе с таджикскими коллегами работали многие московские режиссеры, художники и операторы. Сначала я был оператором комбинированных съемок на картине «Лейли и Меджнун» (оператором-постановщиком был Юсов). Потом снял самостоятельно несколько картин, среди них — «До завтра», на которой я едва не погиб. Картина была про автогонщиков, и однажды машина на бешеной скорости наехала вместо столбика ограждения на кинооператора, то есть на меня. Этот кадр вошел в фильм. Получилась очень эффектная съемка, когда камера летит кувырком... Потом было «Время, вперед!» М. Швейцера, а потом уже «Твой современник» Ю. Райзмана.

Родился я как оператор на картине Райзмана. Потому что на картине Швейцера я был слишком озабочен своей дальнейшей судьбой: возьмут меня на «Мосфильм» или не возьмут. Мы — я и еще один оператор, Ю. Гантман — снимали слишком сложно. Вы себе не можете представить, что творилось на съемочной площадке. Краны ставились на краны, а на них —

«Твой современник»

еще другие краны, и все это ездило на рельсах. Там были высоченные эстакады, на которые затаскивались тележки и диги. Там камера с оператором привязывались к стреле портального крана. Военные прожектора противовоздушной обороны светили — с метра — в лицо актеру, чтобы он был весь выбелен. Горело множество сварочных аппаратов. Там действовали поезда, создавались цементные бури и проливные дожди...

— И все это надо было рассчитать, предусмотреть...

— Все рассчитывалось, был жуткий труд.

— Помню свое первое впечатление от этого фильма: мне казалось, что картина снята в тридцатых годах, по свежим следам событий.

— В том, чтобы получился такой эффект, была наша первостепенная задача. Мы просмотрели все журналы кинохроники за 1929—1930 годы.

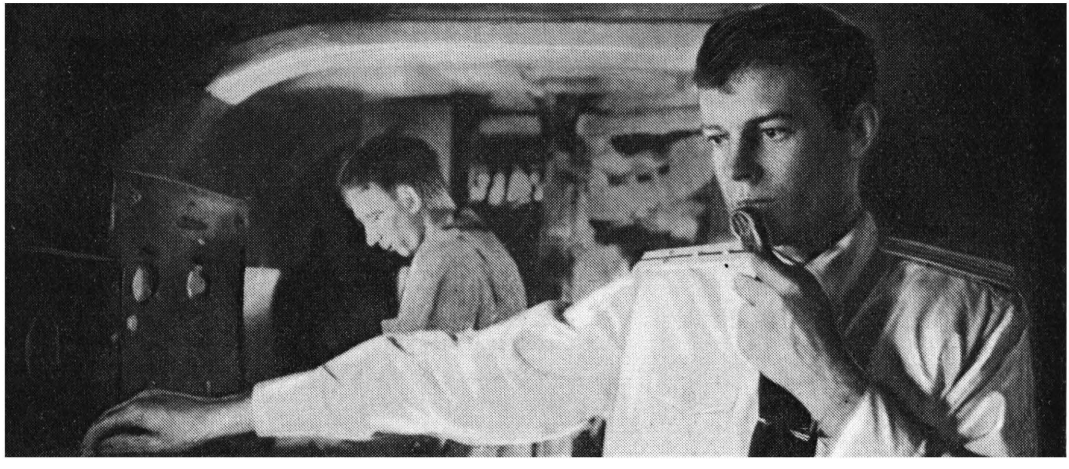
Месяцами сидели в архиве в Красногорске, чтобы найти стилистику того времени... Может быть, помните — в начале фильма есть хроникальная заставка, потом экран раздвигается и начинается самый фильм. И вот теперь никто не может определить, где кончается хроника и где начинается фильм. Картину эту я очень люблю. Я очень благодарен Швейцеру и этой картине.

Сценарий «Твоего современника», который назывался сначала «Сын коммуниста», я взял трясущимися руками: прошло всего пять лет с тех пор, как я окончил институт; а у меня был билет на экзамене — «Творчество Райзмана».

Готовясь к зачету, я зубрил: с кем он снимал свои картины, кто был автором сценариев, кто играл главные роли. Для меня он был человек вполне хрестоматийный. Я схватил сценарий и пошел советоваться к Швейцеру: «Принесли сценарий от Райзмана. Что делать?» — «Не читай», — говорит мне Швейцер.—«Почему?»—«Соглашайся, не читая».— «Почему?» — «Не важно, что там есть, в сценарии. Соглашайся, пока он не передумал. В любом случае это будет школа на всю жизнь».

Я прочел сценарий и, признаюсь, сначала он на меня не произвел впечатления. Потому что я его читал корыстно, читал с точки зрения молодого оператора, который только начинает свою жизнь и ищет: есть в сценарии какие-нибудь выигрышные для оператора моменты или нет. «Время, вперед!» было напичкано всем этим. Это было пиршество.

«Визит вежливости»



А здесь — кабинеты, общежития... Оператор обычно читает сценарий так: «Ага, есть березовая роща — сниму как у Юсова!»... Радость узнавания — первая радость, первая зацепка — где-то что-то видел. А тут ничего такого нет. И я один на один с кинематографическим мэтром.

Но Швейцер снова сказал мне: «Соглашайся, не раздумывай!»

Райзмана в это время не было в Москве. А когда через какое-то время он приехал, я думал, что необходимость в моем ответе уже отпала. Но он вызвал меня, и после приветствий сразу же спросил: «Ну, как собираетесь снимать фильм?» Я, глядя ему в глаза, отвечаю: «Честно говоря, Юлий Яковлевич, даже не представляю, как». Он говорит: «Вот и хорошо. Я боялся, что вы все уже знаете. Потому что я пока тоже не знаю, как это надо снимать». И тут началась длительная беседа, в результате которой выяснилось, что это должна быть «опоэтизированная хроника». Значит, поиск достоверности? «Ну что мы будем здесь долго обсуждать, что и как снимать? Если у нас за душой что-нибудь есть, то на экране это скажется. А если нет, то на нет и суда нет»,— сказал тогда Райзман.

И на мой взгляд, наличие (или отсутствие) чего-то «за душой» обязательно должно сказаться.

Под этим «что-то» я понимаю не столько эрудицию по части снимаемого материала, сколько просто — пусть это не покажется выспренним — душевные качества создателей фильма. И мысль, и чувства, и требовательность, и честность — внутри картины, по отношению к снимаемому материалы — и просто честность, чисто человеческая.

«Твой современник» был образцовой картиной по части такой честности. Объекты в сценарии были такие: общежития, проходные заводов, кабинеты, гостиницы, рестораны, улицы.

Так вот, в процессе подготовки к съемкам картины были сфотографированы все общежития, все проходные всех больших московских заводов. Были сфотографированы кабинеты нескольких союзных министров. Потом кабинеты воспроизводились на экране со всей точностью, вплоть до расположения карандашей на столе и пепельниц. Фон за окнами — это фото того, что было видно из этих же окон на самом деле. Все в этом фильме было построено на достоверности. Райзман считал это чрезвычайно важным. Он говорил, что если мы наврем в обстановке, в атмосфере, то пропадет доверие к тому, что на экране говорят люди. А надо, чтобы было доверие. В интересах той же достоверности у нас снимались настоящие иностранные корреспонденты. Потом в одном из американских журналов появился репортаж о том, как они снимались в фильме «Сын коммуниста». Это было очень смешно. Они писали о том, что работать им нравится, что на площадке очень дружная атмосфера и к ним все прекрасно относятся. Но — единственное неудобство: когда они приезжают на студию, приходится охраннику студии называть пароль — название съемочной группы. А этот пароль — «Сын коммуниста».

Эта картина имела самый большой успех из всего, к чему я прикасался в кинематографе. Вечерами я печатал копию в лаборатории, через которую проходят все картины «Мосфильма».

Люди там привыкли ко всему, но тут вся лаборатория приходила смотреть. В маленьком зале не хватало мест, уборщицы приходили со своими стульями. Это было для меня потрясением. Ведь когда работаешь над картиной, то начинаешь терять о ней цельное представление. Но надо сказать, что Райзман никогда его не теряет. Он только один раз посмотрел после перезаписи сборку-монтаж, сказал: «Картина получилась» — и больше ее подряд не смотрел.

Кстати, по поводу «чувства фильма»: хочу сказать еще об одном качестве, которое считаю едва ли не основой режиссуры в кино, по крайней мере в том, что связано непосредственно со съемкой. Это — умение выбрать крупность плана. Масштаб изображения актера в кадре означает тон его разговора со зрителем, как бы особый уровень общения; масштаб изображения включает в себя и

оценку персонажа. Здесь есть множество нюансов, градаций. Райзман их чувствует абсолютно.

За «университет», который я у него прошел, я благодарен ему на всю жизнь.

— В работе над «Твоим современником» все так счастливо сложилось, потому что правдивость, достоверность — это принцип одновременно и идейный и пластический. Но ведь далеко не в каждом фильме четкая идейная концепция опирается на такую же четкую программу изобразительного ряда. И далеко не каждый режиссер умеет представить себе пластику своего будущего фильма. А всегда ли у оператора есть определенный пластический замысел? И насколько ему удается его воплотить?

— Если пластического замысла нет, то тут и говорить нечего. Поэтому будем исходить из того, что этот замысел есть.

— Допустим. Но вы его как-то осознаете, формулируете? Хотя бы для себя?

— Я — да. Но многие прекрасные операторы без этого обходятся. Когда общий замысел есть, то и работать легче, потому что он ограничивает: начинаешь отметать то, чего не надо. Кадр-картинка — этого теперь никто уже не ищет. Снять красивую картинку может любой человек. Но пятьсот картинок, снятых даже идеально с точки зрения фотографического искусства, не обязательно составят хорошо снятый фильм. Они могут рассыпаться. Важно сквозное движение изображения в картине. Изобразительный стиль вытекает из материала, из сценария, и каждый кадр должен быть продуман и прочувствован еще при чтении сценария от начала до конца. Стилевая концепция может быть предложена оператором, режиссером, художником, может родиться в дискуссии. Но оператор в любом случае должен ее провести через весь фильм. Есть режиссеры, которые мало на это обращают внимания, некоторым вообще это невдомек или они могут об этом забыть, но если у оператора есть концепция, то она есть и на экране. А если ее нет, получаются разрозненные картинки, независимые от содержания.

Иногда ради решения целого приходится пренебрегать требованиями внешней выразительности. Если у меня декорация освещена определенным образом, а актер переходит в невыгодное, в смысле света, место — невыгодное для кадра, не для актера, актер всегда должен быть правильно освещен,— например, в затененную часть интерьера, то я не считаю нужным переделывать всю схему света. Вот, скажем, мы с вами сидим в этой комнате, освещены светом из окна, и если бы это удалось снять так, как мы видим глазом, то это было бы самым прелестным. Если же мы пересядем в угол и я вас подсвечу чуть сильнее, будет уже все другое. Нарушится световая среда, та стихия световая, которая как-то уже сложилась.

— Применительно к операторской практике вы здесь выражаете общий закон искусства — каждый новый оттенок в эмоциональной атмосфере выражает и новый поворот мысли. Но поворот, может быть, и не нужен в этот момент. Тогда нарушится логический ряд.

— Да, нарушится логический ряд. Все тут взаимосвязано.

— Надо еще оговориться, что «картинка» не обязательно статична. Иногда это может быть длинный кадр, насыщенный движением и световыми эффектами.

— Ну, конечно. Но только мне кажется, что сейчас самодовлеющий выразительный кадр уже изжил себя.

— Определенная категория зрителей рассматривает кино именно с точки зрения живописи. Такой взгляд возникает часто как реакция на серые, приземленные, скучные по изобразительному решению фильмы. Но увлекаясь мыслью, что кино — это не сфотографированный театр, иногда забывают про актера в кадре. Такие зрители восторженно относятся к ярким операторским находкам, даже иногда утверждают примат оператора в кинематографии. Каково ваше мнение на этот счет? Ведь вам как оператору может импонировать такая точка зрения?

— Оператор или актер?.. Конечно, актер! Первостепенная задача оператора — внимание к лицу актера. Актер должен быть снят так, чтобы он был легко узнаваем. Сейчас во многих картинах бывает так, что актера из кадра в кадр трудно узнать, надо напряжение, чтобы понять — тот ли это актер? В таких случаях я считаю, что операторская работа

Ю. Райзман и Н. Ардашников на съемках.

непрофессиональна. Тут оператор забывает о своих задачах, о том, что главный объект съемки — актер.

Сколько мы с Райзманом провозились, и в «Визите вежливости», и в «Твоем современнике», с актерами! Из-за лишней тени на лице актера мог полететь целый большой эпизод, так же, как и из-за недосвеченных глаз, пестрого фона, мятой рубашки, неправильно повязанного галстука. Причем, когда работаешь в цвете, все это еще более сложно: надо непрерывно осуществлять контроль за гримом, его тоном, оттенками. Везде — актер, актер, актер.

В «Твоем современнике» была сцена — возвращение подвыпившего Ниточкина ночью в номер к Губанову. В номере неоднократно зажигался и гас свет, значит был необходим контраст разного освещения; и вот там, мне кажется, удалось создать ощущение темноты и в то же время я не потерял в Ниточкине ни одной черточки. Требовалось огромное напряжение, чтобы все это придумать и снять, чтобы не было «липы». Мы придумали так, что туда якобы какой-то свет проникал из окон, но оставались темные зоны, и когда актер попадал в свет окон, то он был виден весь, во всех подробностях — причем вся мизансцена была рассчитана так, чтобы наиболее выигрышные моменты приходились как раз на эти высветления, а на обратных точках возникал выразительный силуэт. Все эти «мелочи» требуют чрезвычайной продуманности в операторской работе. С Плотниковым, который играл Ниточкина в «Твоем современнике», я промучился всю картину. Он, как вы знаете, лысоват. И пришлось сооружать конструкцию из палок и досок для затенения его головы, чтобы она не бликовала. Затеняли его одного из всей группы актеров даже на общих планах. Он был очень этим доволен и считал, совершенно справедливо, что к нему очень хорошо относятся. Актеру должно быть удобно сниматься. Иногда, если свет слишком яркий, мы ставим за кадром зелень, чтобы у актера отдохнули глаза. Актер должен чувствовать, что о нем заботятся. Он должен создавать образ и верить, что будет достойно изображен на экране. Я стараюсь, чтоб актер — в мизансцене, в движении или в статике — был абсолютно свободен. Если он у меня спрашивает: «Можно

ли повернуться сюда? — я говорю: «Если вам хочется, поворачивайтесь»; «Встать можно?» — «Вставайте», и так далее. Ничто не должно его сковывать.

●

— Как строятся профессиональные отношения в среде операторов?

— Раньше мы еще устраивали целые коллоквиумы, но то были чисто дружеские связи, а вообще, в операторской профессии существует разобщенность, и она очень вредна. Каждый оператор делает все, как считает нужным, исходя из собственного опыта, но часто этот опыт обманчив: бывает, что ошибешься, а результат получится удовлетворительный — и продолжаешь делать так же. Возникает инерция, перестраиваться трудно. Более широкий обмен мнениями был бы, конечно, полезен, но дело в том, что чем старше становишься, тем меньше перед тобой чисто технических проблем... А чужой опыт в понимании искусства трудно передать и трудно воспринять — тут все неповторимо. Оператор связан с огромным количеством приборов, механизмов и еще с обслуживающими их людьми. Надо всегда держать себя в форме по отношению к ним, например, к бригаде осветителей. Они должны тебя понимать, верить, что у тебя есть какая-то система. Иначе каждый кадр станет «экспериментом», а это в условиях промышленного производства, каким является кинематограф, неприемлемо.

— Но ведь, по-настоящему, работа над картиной — это непрерывная цепь экспериментов.

— Да, но я имею в виду просто те случаи, когда не можешь предсказать результат. Впрочем, в работе над каждой картиной есть подготовительный период: тебе дают время, пленку, камеру — вот тогда и экспериментируй. Но когда начинается съемка картины, надо каждую смену давать 50 полезных метров. Это — график. Работает завод. И тут места для экспериментов уже нет. Поэтому оператор, кроме ясного представления о своих художественных задачах, должен знать еще и ремесло. И поэтому, хотя многие решения на съемке импровизируются, все-таки обязательно надо стараться все предусмотреть. «Лучший экспромт — написанный заранее».

— А если на съемке возникают непредвиденные обстоятельства?

— Каждый раз по-разному. Чаще всего это узко технические проблемы. А я имею в виду другое. Например, в сценарии «Твой современник» был эпизод в вестибюле гостиницы «Москва». Хотели снимать его в павильоне. А мне казалось, что павильон здесь не даст нужной достоверности. Решил снимать в натурном интерьере. Это было сложно. Надо было организовать пробу — уговорить директора гостиницы, привезти технику и т.д. Просмотр пробы Райзману понравился — правдивые фактуры. В результате снимали в гостинице. При этом решали массу проблем: так как нарушать работу гостиницы было нельзя, поставили минимум света, а для этого надо было увеличить чувствительность пленки и, соответственно, время проявки и т. д.

Иногда надо было принимать критические решения быстро. Например, в фильме «Визит вежливости» на съемках встречи советского крейсера выяснилось, что операторам не на чем ехать. В Севастополе, где происходили съемки, операторского автомобиля не было тоже. Достали армейский многоколесный вездеход. Сошло. Вездеход идет устойчиво, мягко.

Оператор — последняя инстанция на съемке. К нему сходятся все устремления: директора,— чтобы он быстрее снимал, режиссера,— чтобы он лучше снимал; массовка готова, актер загримирован, крейсер должен через час уйти — опять от оператора зависит, чтобы все это свести воедино и при этом избежать ляпсусов и компромиссов. Все время — на острие ножа. Тут все зависит от личных качеств оператора, от его навыков, инициативы и даже обаяния, иначе возникнет скандал.

Оператор — последняя инстанция между объектом съемки и экраном.

— Но ведь есть еще период монтажа?

— Монтаж — это уже только комбинация кадров, каждый из которых прошел через

глаз, мозг, сердце оператора. И оператор должен, обязан убедить зрителя — убедить своим взглядом и своим сердцем.

Раньше каждый оператор имел ярко индивидуальный стиль. Можно было, не глядя в титры, сказать: это снимал Тиссэ, это — Волчек, Москвин, Магидсон, Косматов. Сейчас другое время. Сейчас операторы исходят не из своих выработанных приемов, не из прошлого своего опыта, а прежде всего из характера снимаемого материала. Поэтому, например, Юсов в «Солярисе» совершенно не похож на Юсова в «Не горюй». Он не замкнулся в своем приеме. Он разрабатывает все более широкий круг приемов. Он может снимать и так и этак. Конечно, почерк оператора будет и в этом случае ощущаться. Но — более тонко и менее наглядно, чем у «старых мастеров».

Да, язык современного кино все более и более усложняется. Я имею в виду язык драматургический, язык мысли. При этом изображение становится все более достоверным и безусловным.

Вы помните фильм «Дядя Ваня»? Он весь на фактурах: на паутинках, на плесени, на скрипящих половицах, на колышащихся занавесках, на луче света, помните — там лучи света из окон, от ламп,— все это материально, все это осязаемо. Я знаю, что Н. Двигубский, прекрасный художник, занимался тем, что отбивал штукатурочку, рисовал потеки плесени... Лужица, капля воды в бокале — это все материальность фактур, и это прекрасно. Мы с Райзманом тоже занимались поисками фактуры, но только в той степени, в какой это может интересовать Райзмана. В «Визите вежливости», в помпейских сценах вы, наверное, ощутили дыхание этих поисков. Художником там тоже был Двигубский.

— В связи с разговором об условности и безусловности изображения важно уточнить, насколько, по-вашему, ограничен цвет в современном кино?

— В идеале, мне кажется, каждому сценарию должен соответствовать только ему присущий вариант воплощения на экране —

«Визит вежливости». Рабочий момент

«Сюжет для небольшого рассказа»

сюда я отношу и выбор формата, и цвет, и характер черно-белого изображения. Но в принципе черно-белое кино сейчас уже смотрится несколько архаично. Более злободневна проблема цвета. Есть и такой интересный вариант: фильм с черно-белыми и цветными кусками. Правда, иногда режиссеры идут на этот вариант просто потому, что хорошей цветной пленки у нас ограниченное количество.

— Когда фильм сделан в определенном варианте, то уже не имеет значения, было ли это вынужденно или так задумывалось с самого начала. Важно, чтобы в соединении и чередовании кусков проявилась художественная система, чтобы все это было оправдано по искусству, даже если исходные причины принятого решения были почему-либо «вне искусства» (мешали соображения технические, материальные и т. п.). Кстати, иногда вынужденные решения оказываются настолько интересными, что невольно хочется сказать: пожар Москвы «способствовал ей много к украшению».

— Как бы кто-нибудь не сделал из сказанного вами вывод, что проблема пленки решается так: чем меньше ее, тем лучше — активизируется творческое мышление...

— К тому же ради справедливости надо обязательно сказать, что хорошие фильмы делаются не только на импортной, но и на отечественной цветной пленке.

— Безусловно, на нашей пленке делаются прекрасные фильмы, можно привести тому массу примеров. Но все же хорошей пленки у нас мало, и это беда нашего кинематографа.

Впрочем, мы отвлеклись от основной части наших размышлений.

Напомню, главная моя мысль состоит в том, что даже самая технически совершенная оснастка не поможет оператору, если нет настоящего замысла.

Я вспоминаю: когда у Урусевского только что с триумфом прошел фильм «Летят журавли» (я тогда учился на последнем курсе, снимал диплом), он как-то пришел во ВГИК; его тут же окружили студенты, стали спрашивать: «А как вы снимали это, а как это?» Урусевский отвечал: «Ребята, не имеет никакого значения, как я снимал то или это. Важно один раз понять и захотеть это снять. А снимать можно и так и двадцатью другими способами». Он, замечу, вообще не любит разговаривать о технологии. Он художник. В большом смысле этого слова. И, кроме того, художник-живописец: несколько лет назад в Доме архитектора была прекрасная выставка его жи-

вописи. Сейчас он занялся режиссурой. Я боюсь об этом судить, но мне кажется, что нечто свое, отличное от других у него есть и там.

Все наше поколение операторов — из Урусевского, как поколение русских писателей-реалистов XIX века вышло из гоголевской «Шинели». Урусевский произвел переворот в кинематографе. И не столько технический, сколько моральный. Операторы стали по-другому думать. На первом просмотре фильма «Летят журавли» впечатление было как от взрыва бомбы — все не так, все перевернулось!.. И нельзя даже сказать, что то, что он делал в «Журавлях», было совсем новым. Так часто бывает в искусстве, что какое-то явление назревает, бродит во многих головах, но воплощается более или менее робко. И вдруг является человек, который это делает с блеском, делает последовательно, программно.

— Примером того, как можно до конца раскрыть эстетические возможности техники, для меня в западном кино являются фильмы Антониони. Например, как он реализует широкий формат: в «Забрийски Пойнт» есть эпизод, где машина едет по пустыне, а над ней кружится самолет. Этот долгий полет — и наслаждение свободой, и бесцельностью, обреченность героя — полностью выражаются в длительности. Сначала такая длительность кадра не понятна, но все же особого протеста не возникает, даже когда становится ясно, что она уже на грани допустимых норм в масштабе фильма: обреченность главного героя ясна, и хочется, из простого сочувствия, чтобы он полетал еще. Вот и сидишь, смотришь, а он там летит и летит. И чем дальше, тем яснее становится, что на экране — реальное время и что прошли всего какие-то несколько минут. Для фильма эти минуты бесконечны, но в реальной жизни — это только минуты. И вот уже ты с предельной остротой понимаешь обреченность и краткость этих минут свободы. Эффект реального времени вытекает из законов пространства широкоформатного экрана, из его величины, которая в этом случае становится эстетической категорией. Так один из наших известных архитекторов, побывав в 30-х годах в Америке, понял, что нельзя говорить о бесстильности, эклектичности небоскребов — их величина и есть сама по себе их оригинальнейший стиль... Когда вы приступаете к съемкам широкоформатного фильма, вы как-то ориентируетесь на эти проблемы. Ориентируетесь на специфику восприятия зрителем так задуманного вами фильма?

— В практической работе довольно трудно предположить, какой именно результат получится. Может подвести пленка. И есть еще одна причина, которая мешает думать об эффектах восприятия фильма в кинозале, причина, которая нам, в общем, должна быть приятна и лестна: это масштабы нашего кинопроката. Когда я говорил своим французским или итальянским коллегам, сколько у нас печатается копий, они немели, для них это звучало фантастично. У нас просто не бывает так, чтобы кто-то делал фильм в расчете только на «Россию», «Октябрь» или Дом кино. Мне, например, довелось увидеть свой широкоэкранный фильм «Твой современник» в одном из кишлаков в Средней Азии, в кинопередвижке. Были перерывы, когда механик заряжал новую часть фильма, люди в больших шапках входили и выходили... А в общем фильм всем понравился, хотя я не думаю, что на том экране многое сохранилось из столь старательно разработанного нами изобразительного ряда.

— Я заговорил об Антониони потому, что вам, мне кажется, должен быть близок изобразительный ряд его фильмов: широкие общие планы, воздух, четкость, строгость, «расконцентрированный» взгляд, одинаково внимательный ко всей площади кадра,— все то, что вы называете опоэтизированной хроникой. Антониони ведь не случайно начал с документальных картин.

— Я разговаривал с оператором Антониони, синьором ди Пальмой. Меня познакомил с ним в Париже Юткевич. Мы снимали на Эйфелевой башне «Сюжет для небольшого рассказа», а в ресторане на этой же башне снимал ди Пальма с каким-то французским режиссером (в промежутке между работами с Антониони). Меня удивил, даже потряс кадр из «Блоу-ап», помните: полянка в парке, серый день, ветреный, не солнечный, листья колышутся, и от дерева тень на земле — мягкая, так бывает, когда нет направленного света, когда только свет неба. Увиден и снят этот совершенно волшебный миг природы

превосходно. Я спросил ди Пальму: «Это придумано, создано сознательно или просто вы пришли и был такой день?» — «Это было придумано, это было выстрадано, мы ждали этот день долго...»

— В «Блоу-ап» есть очень красивая разноцветная улица, говорят, что Антониони для этого кадра красил фасады домов?

— Ну конечно, Что дома! По-моему, он красил заводы, красил трубы. А я единственное, что красил — березы в лесу. Нет, вру, еще красил траву — солнечные пятна усиливали белым цветом. Это действует утверждающе, когда смотришь в аппарат, а для тебя красят природу. Понимаешь, что занимаешься искусством...

Искусству Антониони я просто не нахожу у нас аналогий, не нахожу точек сравнения с ним. У нас все совсем другое... Что касается его технических возможностей и вытекающих отсюда художественных достижений в цвете, декорациях, сложных натурных съемках, то у нас есть свои проблемы, которых нам на наш век хватит решать...

Сейчас мы с И. Таланкиным снимаем фильм «Выбор цели». Действуют там ученые с мировым именем — Курчатов, Оппенгеймер, Нильс Бор, государственные деятели — Сталин, Рузвельт.

— И как вы, оператор, определяете стилистику этого фильма?

— Тут стилистика определена персонажами, если хотите. Скажем, есть сцена: Новый год. Встреча нового, 1941 года, в резиденции Гитлера. Гитлер во фраке, свечи. Геринг сидит за столом, официанты во фраках, дамы в декольте, ну, как это снять? Тут только достоверность может нас спасти. Иначе это будет или карикатура, или условный кинематограф, но тогда зачем исторические персонажи?

Тут возникает термин, который, кажется, мы с Райзманом придумали: «хроника и еще чуть-чуть». Событие абсолютно достоверное, но в то же время опосредованное через личность художника...

— А в отношении таких персонажей, как Гитлер, Геринг — такой же подход?

— Что касается Гитлера, то это фигура настолько определенная, что любое появление его на экране вызывает у нормального человека отвращение и ненависть. Например, к нему приводят хор немецких детей, и эти девочки и мальчики в коротких штанишках, очень трогательные, дети — всегда дети, поют ему «О Танненбаум», немецкую рождественскую песенку. Гитлер сидит на ступеньках своей резиденции и умиленно, чуть ли не со слезами, слушает. Надо только объективно передать атмосферу неуютного этого Бертехсгадена, огромную мебель — все подлинное, все воссоздавалось по фотографиям — и гротеск сам возникнет из ситуации, из сопоставления. Дальше уже вопрос художественный, вопрос меры: не надо здесь ничего шаржировать, все это само по себе страшно и совершенно нелепо.

Картина начинается с встречи советских и американских войск. Мы снимали в том самом месте, где это происходило — в городе Торгау на Эльбе. А потом идет история о том, как рождался наш атомный проект, как разоренная страна, только что пережившая огромную войну, сумела построить свою атомную индустрию.

Этот монументальный сюжет воплощается, как ни странно, в камерных формах — через людей, через взаимоотношения.

— Работа идет складно?

— Складно, в общем. Но я боюсь говорить заранее. Есть картины, которые строятся последовательно, эпизод за эпизодом — там сразу ясно: будет это хорошо или плохо. А здесь все на сложных сопоставлениях. Например, сцена в кабинете Рузвельта в Белом доме монтируется со сценой эвакуации в Ленинграде во время войны. Различные сцены должны быть сняты так, чтобы можно было их смонтировать рядом, чтобы два куска, сложенные вместе, рождали какое-то третье ощущение, которое словами очень трудно передать.

— Чем определился для вас выбор этой картины?

— Мне предлагают сценарий, я читаю, говорю «да» или «нет». На «Мосфильме» оператора вообще редко назначают на картину в приказном порядке, понимая, что его сотрудни-

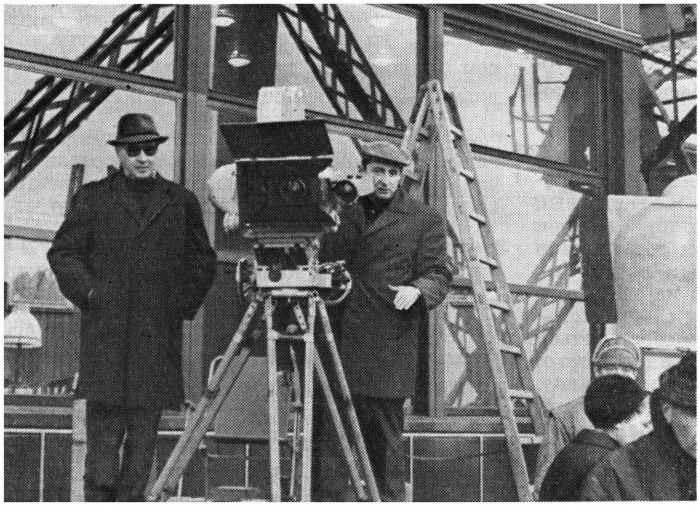
чество с режиссером — это симбиоз двух людей, всегда феноменальный.

— Значит, вы не считаете эту работу для себя случайной?

— Конечно, нет. Вообще, на этот вопрос трудно ответить, это всегда субъективно. Вот я, например, мог бы считать для себя случайной работу с С. Юткевичем — картину «Сюжет для небольшого рассказа». Но я этого не считаю, хотя, казалось бы: условная манера, рисованные задники, все странное, все картонное. Однако и там я нашел для себя интересные моменты, многому научился и за многое благодарен Юткевичу. До тех пор поиск изобразительного строя у меня всегда шел изнутри материала. А эта картина была с очень строго заданным решением, и я сначала не мог в работе найти для себя места, не понимал, как снимать: просто фотографировать вот эти задники, эти рисованные стенки? Но потом выяснилось, что легкость тут только на поверхности, потому что когда мы стали экспериментировать в этой области, то возник миллион всяких сложностей.

— На каком этапе работы это выяснилось?

— На этапе проб. Когда уже начала крутиться пленка и поставили первую маленькую пробную декорацию. Кажется, что может быть проще: поставил актера у задника, осветил его и снимай. Нет! Во-первых, заданное решение повлекло за собой множество портретных планов. К тому же в такой условной картине все зависит от деталей, от чистоты «обертонов». Например, декорации — вы обратили внимание, что там очень странные, условные интерьеры — мебель нарисована на стенках. Художники А. Спешнева и Н. Серебряков дали очень красивые эскизы, и С. Юткевич хотел, чтобы эта эскизность, импровизационность, изысканная графическая свобода решений непременно сохранились в декорациях. Поэтому эскизы переводили в большой формат не обычным способом, а применили фотографическое сверхувеличение, очень сложное. Так же тщательно готовили и костюмы — не использовали готовые, а сочиняли заново (художник Кусакова), причем многие детали в них расписывали от руки — начиная с фантастической шляпки с цветами для Лики Мизиновой — Марины Влади, и вплоть до швов на пальто Чехова — Николая Гринько. Долго искали краску для декораций: ни одна не могла дать тот особый искусственный, слегка «химический» вишневый оттенок, который виделся Юткевичу, кроме



С. Юткевич и Н. Ардашников на съемках фильма «Сюжет для небольшого рассказа»

типографской. Но она сильно блестит, поэтому пришлось сооружать громоздкие затенители. Благодаря чистоте оттенков нам, думаю, удалось сохранить стиль и единство.

Помните сцену у стога сена? Там, где Чехов говорит: «Не махнуть ли нам, Лика, в Крым?» — Юткевич сказал: «Тут надо снять обязательно «поцелуй в диафрагму». Но где теперь найти на «Мосфильме» эту диафрагму? Целая проблема, их теперь нигде нет. Нашли на каком-то старом студийном складе, смазали. Это целое сооружение, ставится на особом штативе перед аппаратом. Иначе никак не сделаешь. Механически открывается и закрывается — до маленькой дырочки...

— ...Не проще ли было бы использовать современную трюковую технику?

— Проще, но если бы зритель и мог не заметить разницы, то для нас ощущение было бы иное. Мы ведь пародировали «целомудрие» старых немых фильмов, и для меня половина удовольствия заключалась именно в том, что диафрагма была настоящей. Это помогало нам поддержать в группе настроение, соответствующее духу картины — атмосферу иронии, легкости импровизации. Многое придумывали прямо на площадке, в том числе наш «полиэкран»: был сначала общий замысел трехчастной композиции кадров. Потом, уже на съемке, вырезали три овальные дырки в листе ватмана, сняли через них сцену — получилось хорошо.

С Юткевичем вообще работать очень интересно. Кроме того, у него прекрасная библиотека по искусству, и он один из тех, кто дает книги домой.

— В этом фильме меня особенно заинтересовал один эпизод: растерянный и угнетенный Чехов после провала «Чайки» отворяет двери фойе Александринского театра и оказывается в деревне, на пустом и огромном поле. Как во сне. И вся дальнейшая сцена на этом поле окутана атмосферой нереальности — не только от того, что этот переход мог совершиться скорее в мечте, чем на самом деле, но и от того, что в самом этом поле было нечто необычное. Потом я понял: поле тянется до самого горизонта, но грядки на нем не сокращаются по мере удаления — отсюда двойственность, нереальность впечатления.

— Это поле, а вернее, нечто вроде большого огорода, мы снимали в парке студии. Грядки были устроены на наклонном пандусе, камера смотрела снизу вверх параллельно настилу, и фигуры актеров проецировались на небо. Такое было уже раньше: у Эйзенштейна в «Октябре». Там солдаты катили вверх по такому пандусу пушку. Их движение, снятое в необычном ракурсе, казалось гипертрофированно мощным. Мы тоже стремились разрушить привычную точку зрения, но у нас была другая задача. Мы получили искусственный горизонт и уничтожили перспективу. Действительно, получилось впечатление сна, мечты, театра.

— А вы принимаете такие приемы, когда смотрите чужие фильмы?

— В нашей картине это получилось, по-моему, органично. Но я бы не взялся устанавливать, что в искусстве вообще хорошо, а что — плохо. Художник имеет право на многое. Но мне кажется, что такие приемы — смещение реальности — слишком сильное средство. Надо, чтобы напряженность ситуации стоила такого решения. Иначе — прием ради приема. Поэтому мне так нравится картина «Жил певчий дрозд». Она снята исключительно просто, но в то же время балансирует на грани реальности и метафоры. Мне близко такое направление, и я хотел бы как оператор добиться того, чтобы в моих картинах была достоверность, абсолютная правдивость, но чтоб сквозь нее проступало то, чем наполнена наша вполне достоверная жизнь — ее странности, поэзия...

— Тогда разрешите задать вам последний вопрос: как вы определяете свою роль и задачи на картине, которую вы сейчас заканчиваете, и на тех, которые вы еще снимете?

— Должен сознаться, что я редко формулирую для себя какие-нибудь задачи, кроме одной: сделать хороший фильм. При этом я считаю, что картина снимается одна на всех: и на режиссера, и на актеров, и на оператора. Если про картину говорят, что она плохая, но хорошо снята, то это не картина. И наоборот, если она прекрасно поставлена и сыграна, но плохо снята, это тоже не картина. В картине должно быть все прекрасно.

М. Нечаева

Масштаб размышлений

...Чья-то рука приблизилась к объективу и, смазав изображение, на миг перекрыла в кадре колонну демонстрантов: попытка помешать тележурналисту, вставшему рядом с итальянскими рабочими-металлистами, которые вышли на улицу с требованием об улучшении условий труда и пересмотре несправедливых договоров между профсоюзами и хозяевами предприятий. Случайно запечатленный жест раздражения и растерянности выглядит на экране своеобразным символом тех социальных конфликтов между правящими классами и трудящимися, которые не утихают в странах капитала. Документальный телефильм Альберто Малатесто и Массимо Коста «Рабочие-металлисты, история договора» похож на протокольную запись событий. Наблюдая за дискуссией рабочих крупных промышленных городов Италии, за их стычками с администрацией, защищающей интересы предпринимателей, за тем, как жаркие споры, начатые в служебных помещениях, продолжаются — теперь уже в иной, более решительной форме — на улицах Милана или Турина, мы постигаем размах борьбы, диапазон и категоричность требований трудящихся.

Фильм не дает да и не может дать окончательного ответа на вопрос об исходе борьбы. Лента завершается «многоточием»: переговоры продолжаются... По тому, как настойчивы рабочие, как упорно сопротивление хозяев, можно предвидеть, что борьба предстоит долгая и нелегкая. Но с уверенностью можно сказать, что интересы итальянских металлистов, цели, которые они перед собой поставили, близки, хорошо понятны и шахтерам Англии, и транспортникам США, и портовикам Франции, и рыбакам из ФРГ. В них отражены заботы и чаяния трудового человека, живущего в условиях капитализма — в любой стране, на любом континенте.

Лента итальянских кинематографистов, о которой шла речь выше, по содержанию, по ее политической тенденции и стилистике — явление далеко не единичное в современной документалистике. Прогрессивные кинодокументалисты всего мира, о чьей работе мы можем судить по программам международных фестивалей в Москве и Лейпциге, Кракове и Оберхаузене, проявляют устойчивый интерес к всестороннему познанию жизни, к социальному анализу действительности через документ, через кинокадр, снятый на месте события и — в момент события, воспринимаемый как свидетельство приобретающей все больший размах и остроту борьбы человека за свои политические и экономические права во имя идеалов гуманизма и прогресса.

Интерес к факту на киноэкране стал сегодня одной из причин широкой популярности кинохроники, документального кино и высоко поднял общественный авторитет киножурналиста, человека со съемочной камерой, который находится рядом с событием, а часто и участвует в нем на стороне борющихся, работает бесстрашно, нередко рискуя жизнью.

Аннели Торндайк, известный документалист из ГДР, говорила на последнем, XVI кинофестивале в Лейпциге: «Среди других видов кинематографа документальный фильм становится наиболее сильным оружием в борьбе, которую ведет кино, когда он открыто вы-

ступает за общественный прогресс в мире. Только в этом случае он придает силы и вдохновляет ряды борцов. Только тогда он способен служить людям маяком в наше время идеологических, социальных и политических конфликтов и борьбы, где не всегда легко ориентироваться отдельному человеку. Этот вид документальных фильмов рожден Октябрьской социалистической революцией.

Нам необходимо наше братство... Мы никогда не забудем, что когда-то Советский Союз боролся один против превосходящих сил врага, и все-таки он выстоял и стал еще сильнее и, несмотря на самые трудные условия, поднялся от отсталости на вершину мировой социалистической системы».

«Тот, кто любит землю» (ГДР)

Мы с благодарностью и уважением оцениваем труд тех, кто с аппаратом в руках пытливо всматривается в окружающую действительность, подмечая в ней проявления классовой эксплуатации, колониального угнетения, отражая факты агрессивного вмешательства в жизнь развивающихся стран или попытки фашизации общества, распространения расизма и национализма. Вглядываясь в лица простых людей, вникая в их нужды, вступая в споры рабочих с предпринимателями, присутствуя на процедуре обмена военнопленными во Вьетнаме и на Голанских высотах, рассказывая о борьбе молодых государств за полную политическую и экономическую независимость, воскрешая страницы революционной истории народов, документальные ленты активизируют мысль трудящихся, помогают формированию передового мировоззрения.

Наши дни войдут в историю как важный этап разрядки международной напряженности, как памятная веха мирного наступления Советского Союза и стран братского социалистического содружества, приведшего к заметным успехам в оздоровлении политического климата на планете — вопреки попыткам определенных кругов на Западе помешать нашим усилиям сделать разрядку необратимой.

Ф. Штютцингер, снявший фильм «Мир — фриден, фройндшафт — дружба» — о визите Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в ФРГ, рассказывал, будучи в Москве, о том впечатлении, которое произвела эта лента на кинозрителей в Западной Германии. Она активно способствовала пробуждению интереса к переговорам среди широких масс трудового народа страны. Ф. Штютцингер, режиссер-коммунист, работающий в кинематографе около пятнадцати лет, рассматривает документальный экран как высокую трибуну пропагандиста и агитатора. Кинематографисты его группы видят свой долг не только в создании фильмов на политические темы, но и в пропаганде этих лент среди

трудящихся своей страны. Им помогают в этом профсоюзы и другие рабочие организации.

Советский телевизионный фильм «Программа мира в действии» (режиссеры А. Семенов и В. Лисакович, творческое объединение «Экран») был награжден на последнем кинофестивале в Лейпциге почетной премией Всемирного Совета Мира. В основу этой картины легли телерепортажи, полученные по системе «Интеркосмос» в дни визита Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в США. Событие большой исторической значимости, открывшее пути для разностороннего сотрудничества между СССР и США, прокомментировали наши журналисты-международники. Приподнятая атмосфера этого фильма, повествующего о важном советско-американском диалоге, отражает глубокую заинтересованность, с какой народы мира следили за ходом переговоров в те незабываемые дни.

Раздумья рядовых американских граждан, включенные в фильм, говорят об их стремлении понять, что лежит в основе советской миролюбивой политики, в чем состоит перспектива международного сотрудничества. Вот рабочий из Питтсбурга Луиз Брик. Он высказывает не только свое мнение, но и мнение своих друзей по заводу: «Пусть между нашими странами развивается торговля, пусть сотрудничество поможет обеспечить нас, людей труда Америки, работой. В это верят многие американцы, несмотря на всю пропаганду в прошлом...» Эти же настроения разделяют и другие американцы. У здания Джорджтаунского университета корреспондент советского телевидения В. Дунаев ведет беседу со студентами. «Это очень выгодно — торговать с вашей страной,— говорит с экрана молодой парень,— и я уверен, что экономические мотивы очень сильны. Как бы то ни было, мы, молодые американцы, будем приветствовать сближение и разрядку... Необходимость — вот что, по-моему, привело многие влиятельные круги Америки к открытию простой истины, что надо начать торговать...» А девушка, стоящая рядом, добавляет: «Экономическая взаимозависимость различных стран — это новая черта семидесятых годов. И если мы хотим выжить в ядерный век, если хотим пользоваться благами торговли, надо быть ближе...»

Идеи мира, единения людей во имя осуществления высоких гуманистических целей, во имя радостной и светлой жизни на земле

«Тай Хоа — деревня Четвертой зоны» (ГДР)

«Повесть о первой весне» (СССР)

вдохновляют сегодня документалистов многих стран. Их произведения отражают настроения широких народных масс во всем мире, выступающих за предотвращение войны, которая чревата сегодня всеобщей ядерной катастрофой. Эта тема, так или иначе, в различных аспектах разрабатывается в ряде документальных фильмов последнего времени.

О дружбе и солидарности молодежи разных стран рассказывает документальная картина — «Тот, кто любит землю», созданная в ГДР и посвященная X Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Берлине. На этом мирном форуме всем молодежным группам была предоставлена широкая возможность вести кинонаблюдение. Поэтому каждая делегация увезла домой ленту о незабываемых днях, проведенных в столице демократической Германии летом 1973 года.

Фильм «Тот, кто любит землю» построен как кинорепортаж, снятый синхронной камерой непосредственно среди участников фестиваля. «Скрытая» и «прямая» камера — приемы, имеющие свои слабые и свои сильные стороны, широко используются сегодня документалистами. В руках талантливого кинематографиста они могут глубоко и всесторонне исследовать проблему, дать факт без предвзятости, без попыток реконструкции события. Дополненный синхронно записанным звуком, кадр киножурналиста обрушивает на вас пеструю, сложную и многоликую реальность, наполненную богатством оттенков и красок. Синхронная съемка бывает убийственно откровенна, поражая своей непредвзятостью, искренностью чувств человека, смотрящего на вас с экрана и рассказывающего о себе. В шведском фильме Ленарта Мальмера «В нашей стране зацветут и пули», снятом в Мозамбике при содействии ФРЕЛИМО, африканская женщина просто свидетельствует: «Наша жизнь была так беспросветна, что мы даже не предполагали, что на свете есть люди, умеющие читать и писать». Но это признание подобно удару грома — оно заставляет нас вздрогнуть! Простые слова негритянки, обретя на экране действенную силу, разоблачают любые разглагольствования империалистов об их якобы просветительской миссии, разрушают все аргументы в пользу «благородных» намерений буржуазной цивилизации в развивающихся странах.

Документальный репортаж — главное и самое ценное в сирийской картине «Стратегические цели», снятой Файзилем аль Язири 9 октября 1973 года — то есть в тот день, когда на Дамаск были сброшены первые

израильские бомбы. Израильтяне утверждали, что они якобы подвергли бомбардировке лишь военные, стратегические объекты и цели. Но вот мы видим собственными глазами район, который больше всего пострадал от воздушного налета. Это район с огромным скоплением культурных учреждений, институтов, больниц и домов гражданского населения. Режиссер столкнул в своем фильме документальные кадры, снятые в центре города после авианалета, со сводками, переданными в те дни радио Израиля и записанными на магнитную ленту. Когда гаснет экран, мы долго еще вспоминаем трагически-растерянное лицо пожилого мужчины, потерявшего почти всю семью во время этого налета, наполненные слезами глаза жителей Дамаска, на которых обрушились бомбы агрессора.

Обдумывая концепцию рассказа о X Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине, режиссер Иоахим Хельвиг (студия «ДЕФА-ФУТУРУМ-1») писал: «Нашим первым и важным принципом было: не делать фильм о мероприятиях, не делать фильм-календарь, а попытаться передать дух фестиваля». У И. Хельвига были талантливые предшественники, работавшие над фильмами подобного рода,— это Аннели и Андре Торндайки. Как рассказывает режиссер, ему важно было избежать вторичности и попытаться найти свой путь. Он искал его в сфере размышлений молодежи, в сфере ее идеологических устремлений. В основу разработанной им концепции легли мысли о том, «что важнейшей, составной частью социалистического мышления является желание и умение взять на себя ответственность за все, что происходит в мире. Из этого вытекает революционный лозунг современности: «Мир, дружба, солидарность в антиимпериалистической борьбе!»

Фильм «Тот, кто любит землю» интересен многочисленными дискуссиями, включенными в ткань произведения. Диалог на экране побуждает зрителя к размышлениям, вскрывает суть той или иной позиции спорящих. Вот о чем говорили, например, делегаты из ГДР со сверстниками из ФРГ.

Юноша, приехавший на фестиваль из Федеративной Республики Германии, настаивал на том, что в современном мире исчезают различия между предпринимателем и трудящимся.

— Классы, которые вы хотели бы видеть у нас,— говорил он,— больше не нужны.

— Но ведь у вас есть рабочие?

— Конечно, есть рабочие.

— И они не владеют средствами производства, верно?

— Вы удивительно хорошо информированы.

— Теперь я ставлю вопрос так: когда вы говорите группа — это рабочие, которым не принадлежат средства производства. Назовите их классом, или группой, или сектой, мне все равно.

— Никаких классов нет.

— А вообще-то вы знаете, чем определяются классы?

— А нам это и не надо знать, у нас нет классов.

— Но вы же не можете просто спрятать под стол то, что существует на самом деле... одни владеют средствами производства, а другие нет.

— Ну, хорошо, хорошо. Только у меня нет охоты без конца спорить здесь перед камерой.

Но спор продолжается. Дискуссия касается многих вопросов, жизненно важных для молодежи. Обсуждаются причины, по которым произошло укрепление ГДР, говорится о росте сил социалистического лагеря, о разрядке напряженности в Европе и других животрепещущих вопросах. Эти диалоги стали главными в картине, определили ее политическую направленность.

Картина «Тот, кто любит землю» рассказала и о чилийской молодежи, приехавшей на Берлинский форум. Мне довелось видеть этот фильм на кинофестивале в Лейпциге в конце прошлого года, когда над Чили спустились сумерки фашистского режима. Выступление чилийских юношей и девушек на Берлинском фестивале переполненный зал лейпцигского «Капитолия» встретил овацией и, подхватив мотив революционной песни

«¡Venceremos!», стоя выразил свою солидарность с народом Чили.

●

Военный переворот в далекой латиноамериканской стране заставил содрогнуться всех людей доброй воли. Все сильнее становятся сегодня голоса народов мира с требованием освободить из заключения Генерального секретаря Коммунистической партии Чили товарища Луиса Корвалана, членов правительства Народного единства, томящихся в тюрьмах и застенках.

Хунта, с первых же дней захвата власти проводившая политику жесточайшего террора, приняла все меры к тому, чтобы в трагические дни сентября 1973 года ни одно сообщение не было передано за пределы страны без особой на то санкции военных властей. В течение нескольких дней связь с Сантьяго была прервана, и телеграфные агентства располагали лишь слухами и предположениями о том, что на самом деле творится в стране. Лишь десять дней спустя, в двадцатых числах сентября, иностранным корреспондентам, тележурналистам, кинодокументалистам было официально разрешено вести съемки в Чили. Представители хунты лицемерно заявили о своем беспокойстве за «престиж» страны, досадовали, что нарушилась связь с внешним миром, заверили, что теперь они чуть ли не с распростертыми объятиями готовы принять у себя представителей зарубежных агентств и телекомпаний...

Фильм «Чилийский сентябрь» снят французскими теледокументалистами именно в эти дни, в конце сентября. Лента построена на синхронных съемках, в ее основу положены многочисленные интервью, взятые у свидетелей трагических дней, у родственников тех, кто погиб или томится в застенках. Киноэкран приводит нас на стадион «Насьональ» в Сантьяго. Еще вчера его заполняли ликующие люди. Здесь происходили праздничные манифестации в поддержку первого в истории страны правительства Народного единства, бурлила политическая активность масс. Хунта превратила стадион в тюрьму... Аппарат медленно панорамирует по лицам заключенных. Поначалу кажется, что на стадионе все тихо и спокойно. Во всяком случае незадачливый представитель хунты, которому было поручено сопровождать корреспондентов, старается изо всех сил создать благоприятное впечатление. Он предельно доброжелателен, даже предупредителен. Он говорит о том, что у хунты якобы нет никаких злостных намерений и делается все, чтобы на стадионе поддерживался порядок. Аппарат вновь следит за теми, кто размещен на трибунах, отгороженных от вооруженных до зубов солдат сеткой выше человеческого роста.

И вдруг в кадр входит суровая правда, сводя на нет инсценировку благополучия, которую пытался устроить незадачливый полковник.

Группа заключенных внезапно рванулась к кинокамере. Рванулась, не считаясь с запретом. И этот незапланированный порыв, этот взрыв отчаяния внезапно разрушил всю срепетированную тюремщиками заданность «показательного посещения». А далее пошло уж совсем непредвиденное. На стадионе стихийно возникла пресс-конференция. Вопросы сыпались со всех сторон:

— Почему здесь так много заключенных?

— Кто эти люди?

— Сколько из них виновных?

— В чем их вина?

Мы видим, как начинает нервничать представитель хунты, не ожидавший такой напористости от корреспондентов. Он, естественно, не может дать внятных объяснений и ответить на впрямую поставленные вопросы.

Впрочем, полковник все же пытается объяснить, что тюрьма — это необходимая карательная акция, что она способствует установлению порядка.

Что же это за порядок, в чьих интересах он наводится? Аппарат снял толпы родственников, дежуривших у стадиона в надежде узнать что-либо о своих близких, томящихся там, на трибунах. Вот подросток рассказывает о том, как погибли взрослые мужчины в его семье. Вот старый рабочий, только что отыскавший труп своего сына в морге. Он

«Увертюра» (ЧССР)

не может говорить спокойно, речь его прерывиста. Он не плачет, но кажется, что беззвучные рыдания душат его. Из рассказов родственников погибших становится ясно, что действия хунты направлены в первую очередь против трудового люда, против тех, кто помогал правительству Альенде проводить в жизнь демократические преобразования, против рабочих, создающих своими руками материальные блага, а не против тех, кто эти блага присваивает.

Напоминанием о том, что было сделано для народа правительством Народного единства Сальвадора Альенде, стала картина Р. Кармена «Чили. Время тревог, время борьбы». Трагический сентябрь застал Кармена в разгар работы над фильмом, и ему пришлось по-новому пережить задуманный и уже начатый фильм. Он вспоминает о своих встречах с Сальвадором Альенде, с рабочими медных рудников Чучикаматы, с тружениками домостроительного комбината, с народом, обретшим при правительстве Народного единства свое человеческое достоинство. Именно этим интересна сегодня та часть картины, которую мне хотелось бы упомянуть здесь в первую очередь — это глава «Власть народа». Анализируя успехи, которые были достигнуты при правительстве Сальвадора Альенде, рассказывая о людях, которые радовались за детей, получавших бесплатное молоко ежедневно, за подростков, которые могли учиться, показывая нам вдохновенный труд медеплавильщиков,— картина Кармена поддерживает сегодня тех, кто, несмотря на смертельную опасность, встает на защиту своих принципов и убеждений. Кармен еще раз напомнил о тех успехах в строительстве национальной чилийской экономики, которые были достигнуты за три года народной власти. Мы видим радость и горячий энтузиазм простых чилийцев на празднике Дня национального достоинства, приуроченного к моменту национализации чилийским правительством медных рудников. Кадры напомнили о планах рабочих комитетов, обо всем том, что вызывает ныне гнев и раздражение у заправил хунты. Конечно, это напоминание окрашено сегодня печалью о погибших. Но несомненно, что это же напоминание способно вселить уверенность в тех, кто не смирился, кто верит в иное будущее своей страны.

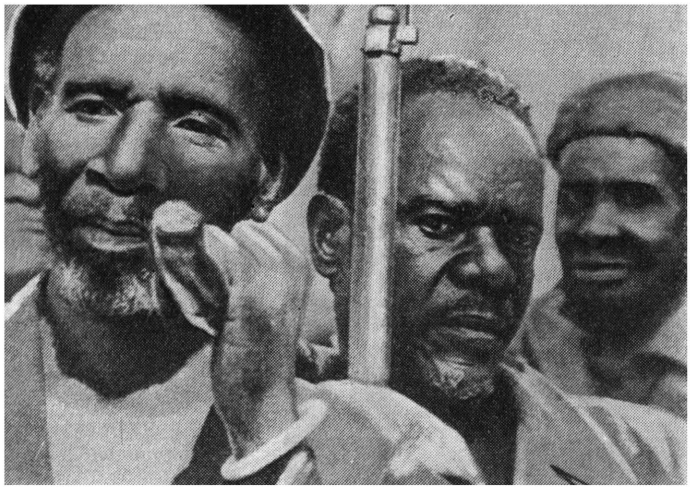
Дочь Сальвадора Альенде, месяц спустя после гибели отца, дала, находясь в Париже, интервью французским журналистам. Ее печальное лицо, ее глаза, наполненные слезами,

увидели мы во французской картине «Чилийский сентябрь». Сдержанно, но твердо она говорила об отце, о его вере в правоту дела правительства Народного единства, в победу его идеалов, в народ, который непременно обретет свободу. Чили переживает трагическое время. Дочь Альенде закончила свое интервью словами о том, что для победы надо выжить сегодня. Выжить — значит не смириться с режимом хунты!

Поддерживая патриотов Чили, выражая им свою солидарность, люди доброй воли никогда не забудут мужества тех, кто вопреки угрозам и смертельной опасности пришел на похороны поэта-коммуниста Пабло Неруды в конце сентября 1973 года. Еще в августе прикованный к постели Неруда, приветствуя молодежь мира, собравшуюся в Берлине на X Всемирный фестиваль, написал пророческие слова: «Я был в 1951 году на Всемирном фестивале молодежи в этом же городе, Берлине,— писал он.— Сегодня мою родину представляют молодые рабочие, крестьяне, студенты... Глубоко сознавая опасность для моего отечества, я призываю защитить мой народ. Ваше братство, как хлеб и воздух, нужно моему народу в его героической борьбе. Мое единственное слово к вам, молодые люди: Чили — это тихий Вьетнам».

Пабло Неруда умер на 14-й день фашистского переворота. До последнего вздоха он был верен идеалам борьбы за народное счастье. Его жена Матильда Уррутиа, выступившая на страницах венесуэльской газеты «Насьональ», писала о том, каким тяжелым ударом был для него фашистский переворот. Первый, кто сообщил ей о гибели Сальвадора Альенде, был лечащий врач Неруды. Он же попросил ее о том, чтобы больной поэт не узнал трагической вести. Однако скрыть это уже было нельзя. Перед кроватью больного стоял телевизор, шофер ежедневно привозил в «Исла Негра», где жил Неруда, газеты и журналы. В тот же день известие о смерти президента, переданное одной из радиостанций, сразило больного. Его врач был арестован. Неруда остался без медицинской помощи. Через несколько дней его жена, вызвав частную санитарную машину, перевезла умирающего в больницу. Солдаты хунты остановили машину, обыскали ее, заглянув даже под носилки. Дом всемирно известного поэта был разгромлен. И все же, несмотря на террор и насилие, в день похорон Неруды на улицах начал собираться народ. Проводить его в последний путь пришли те, к кому он обращал свое горячее слово, о ком думал и кого вдохновлял своей поэзией.

«Лидице» (ЧССР)



«В нашей стране зацветут и пули» (Швеция — Мозамбик)

Похороны Пабло Неруды были сняты и кинематографистами и тележурналистами — мы увидели их в телевизионных лентах шведских и французских, в фильмах кинематографистов ГДР и других стран.

Хунта отступила в этот день, она не посмела, не рискнула вмешаться в траурную церемонию, хотя держала наготове автоматчиков. Финал картины «Чилийский сентябрь» построен на синхронно снятых эпизодах похорон поэта.

Кинодокумент... Как много может он сказать людям! Значение запечатленных им событий не исчезает с годами, а становится все весомее и существеннее. Он расширяет и обосновывает наши уже сформировавшиеся суждения о прошлом, превращаясь в аргумент большой убедительной силы. В промелькнувшем кадре навсегда сохранилась какая-то деталь события — чей-то жест, взгляд, неожиданный порыв чувств. Казалось бы, все это — малозначащие штрихи живой действительности, ее чисто внешние приметы. Но кинодокумент, вместивший в себя всего несколько монтажных фраз, может донести до нас дыхание жизни во всей ее неповторимости и беспощадности, в ее динамике и значительности.

Кадры похорон Неруды, снятые на кинопленку,—это человеческий документ огромной трагической силы, который останется потомкам как неопровержимое свидетельство великой силы единения честных и мужественных людей.

На экране — траурная процессия. Среди идущих много рабочих. В кадре появляется солдат с автоматом в руках, круто развернулась машина с военными. Эпизод похорон идет на фоне синхронно записанных звуков — шаги, тихие короткие фразы, прерываемые сдержанными рыданиями. Постепенно процессия превращается в демонстрацию. Уже перед кладбищем, когда колонны провожающих задержались у входа, слышатся возгласы: «Пабло Неруда с нами! Да здравствует партия коммунистов!» А несколько мгновений спустя с экрана звучит мотив коммунистического гимна «Интернационал»...

Солдаты хунты не посмели в тот день тронуть тех, кто шел за гробом Пабло Неруды. Французские документалисты, прокомментировавшие этот эпизод, утверждают, что помешали расправе, предотвратили ее журналисты, кинематографисты и работники телевидения, присутствовавшие на траурной церемонии. Может быть, так и было. Во всяком случае,

«Революция 1905 года» (ПНР)

эта первая манифестация в условиях военного режима потрясает своим драматизмом, своей героической правдой. Она говорит многое о силе трудового народа Чили, о несломанной его воле и его вере в лучшее будущее своей страны.

Кубинского кинодокументалиста Сантьяго Альвареса хорошо знают и ценят как острого кинопублициста, умеющего пропагандировать свои убеждения страстно, темпераментно, бескомпромиссно. К чилийской теме он обращался еще в фильме «Как, почему и зачем убили генерала?», показанном на Московском кинофестивале. Имея в руках кинодокументы, связанные с убийством Главнокомандующего сухопутными войсками Чили генерала Шнайдера, Альварес задался вопросом, кому было на руку это убийство? Тогда, в 1970 году! Реакционные круги уже в то время, накануне вступления на президентский пост Сальвадора Альенде, мечтали передать власть в руки хунты. Генерал Шнайдер заявил тогда, что армия верна конституции, и за это поплатился жизнью. Для Альвареса, создавшего фильм прямо по следам трагического события, было совершенно очевидно — и это он достаточно ясно сказал с экрана,— что убийство было на руку врагам чилийского народа.

Короткую ленту «Тигр прыгнул и убил...» Альварес посвятил народному певцу Чили — Виктору Хара, зверски замученному хунтой в первые же дни переворота. Собрав сравнительно небольшой изобразительный материал о певце, Альварес раскадровал его, переснял рапидом, вычленил ключевые места стопкадрами, озвучил песнями Виктора Хары. Фильм прозвучал как строфа поэмы, как вдохновенное стихотворение, наполненное гневом, скорбью, протестом против творимых хунтой зверств. В этой картине, как и в других работах Альвареса, поражает раскованность режиссерской интонации, доступная только тому, кто досконально освоил документальный материал. Эта его особенность дает повод критике говорить о стремлении Альвареса, якобы «дедокументировать» материал, чуть ли не инсценировать его, лишить документ своей подлинности. На мой взгляд, эта крайняя точка зрения не имеет под собой каких бы то ни было оснований. В режиссерской раскованности, в свободном

обращении с материалом справедливее видеть умение углубить факт, вскрыть его истинные первопричины, дать аргументированную оценку наблюдаемому. Это метод доказательства режиссера, углубления образности, но никак не отход от документальной первоосновы.

Отдавая дань уважения борющемуся народу Чили, кинематографисты и тележурналисты многих стран создали репортажи и большие фильмы, связанные с проблемами этой латиноамериканской страны («Увертюра», ЧССР, «Пабло Неруда», ГДР и другие). И в каждом возвращении документалистов к чилийской теме есть не только прикосновение к волнующим событиям, но и желание сказать свое слово в защиту народа, ввергнутого военной хунтой в водоворот бедствий и смерти.

●

Долгие годы многострадальный народ Вьетнама растил своих детей под бомбовыми налетами агрессоров. Он возделывал рис, не выпуская из рук винтовку. Он устраивал свой повседневный быт в траншеях и подземных укрытиях. Сегодня этот народ — впервые за долгие годы — вздохнул полной грудью, взялся за восстановление разрушенного хозяйства, собирает первые плоды мирного труда.

«Нам посчастливилось видеть первые мирные дни на земле Вьетнама»... Екатерина Вермишева открывает свой фильм «Повесть о первой весне» этими словами и приковывает наше внимание к событиям, которые пришли сюда в мирном семьдесят третьем, вместе с весенними днями. Вот, отложив в сторону оружие, грудится вчерашний солдат, осваивает мирную сельскохозяйственную технику, вспахивает целину. Мы видим, как возрождаются, наполняются жизнью опаленные пожаром войны города и села...

Вермишева, создавшая несколько лет назад фильм о Хо Ши Мине, знает и понимает историю страны, которой теперь предстоит укрепить достигнутый мир и двигаться дальше. «Повесть о первой весне» напоминает пророческие слова Хо, сказанные им в те годы, когда его Родина, истерзанная войной, жила надеждой на лучшее будущее. «Какими бы ни были трудности и лишения,— говорил он,— наш народ непременно одержит полную победу... Пусть сохранятся наши горы, реки и люди. После победы мы построим нашу страну в десять раз прекраснее...» Всем своим строем фильм утверждает и развивает одну главную мысль: как бы ни были велики трудности, связанные с ликвидацией тягчайших последствий войны, ныне народ Вьетнама, охваченный пафосом созидания, уверен и в этой своей новой победе. Великая вера в силы народа звучит и в словах премьер-министра Демократической Республики Вьетнам товарища Фам Ван Донга, специально встретившегося с советскими кинематографистами и поделившегося мыслями о насущных проблемах дня: «Строительство социализма в ДРВ — это наше огромное, важное дело. С готовностью отдать все силы этому делу, мы сегодня мобилизуем людей, их творческие созидательные способности для успешного выполнения этой грандиозной задачи. Это наш идеал, это цель нашей борьбы сегодня. Мы уверены, что добьемся своего, так как рядом с нами — весь советский народ, его помощь и поддержка».

Трудолюбие вьетнамцев... Оно покорило и Гиту Никкель — документалиста из ГДР, снявшую фильм «Тай Хоа — деревня Четвертой зоны».

Восстанавливать то, что разрушила война — этим жители деревни Тай Хоа начали заниматься не теперь, когда война кончилась, а с того давнего дня, когда она внезапно нагрянула на их хижины, сея смерть и разрушения. Казалось бы, силы неравные. На одной стороне — новейшая, сверхмощная индустрия, созданная со специальной целью — чтобы дотла уничтожить все то, что по здравому смыслу уничтожаться не должно. А на другой стороне — древнее, веками складывающееся умение растить слабые стебли, собирать урожай, выхаживать молодняк скота, возводить постройки...

Каждому ясно: здесь противоборствуют неравные силы! Но авантюризм наемных убийц явно пасует перед неодолимой мощью

вьетнамских патриотов, поднявшихся на защиту своего родного края, обороняющих священную землю своих отцов. Она и впрямь неистощима — их воля к сопротивлению! Оказалось, ничто не в силах поколебать их железную уверенность в неизбежности победы справедливого дела.

Эти мысли носят как будто бы несколько отвлеченный характер, однако они не «подсказаны» авторами фильма, а естественно возникают у самого зрителя непринужденно и вполне закономерно — настолько продуманно и выразительно смонтирован весь изобразительный материал, настолько естественна и убедительна его логическая основа.

«Четвертая зона» — провинция, расположенная между 17-й и 19-й параллелями,— один из самых опустошенных за время войны районов Демократической Республики Вьетнам. Здесь, в деревне Тай Хоа и нашла Г. Никкель свою героиню — двадцатисемилетнюю Там, председателя сельского совета. Документалисты, подружившись с этой обаятельной крестьянкой, попросили ее рассказать о себе, о своем деле, о своих товарищах и соратниках. Скромная и застенчивая в жизни, Там оказалась очень естественной перед кинокамерой, вела себя на съемке совсем просто и раскованно, будто беседуя со своими близкими друзьями за чашкой чая. Сколько подлинного мужества в этой женщине! Что за упорство, какой это несгибаемый характер! И как велика эта убежденность в правоте совершаемых ею дел!

Мы узнаем, что Там происходит из бедной многодетной семьи, что девушке удалось получить лишь начальное образование. Будучи общественницей, она пришла в партию. И убедилась, что непременно надо продолжать образование. Несмотря на множество трудностей она учится упорно и вырастает в зрелого руководителя большого сельскохозяйственного коллектива. Она знакомит нас с детьми и мужем, который тоже работает в деревне.

Лента Никкель, построенная на репортаже,— не хроника в обычном смысле слова. Это фильм-размышление, это глубокий анализ сделанного, оценка пройденного пути и перспектив, открывшихся сегодня перед рядовой вьетнамской женщиной, перед ее народом.

●

Тема антифашистского движения, борьбы народов за национальную независимость, свободу и мир тесно связывается в работах кинематографистов с рассказом о судьбах и героических делах тех, кто в трудные напряженные минуты испытаний не дрогнул, встретившись лицом к лицу с опасностью. Кто своим протестом, своей борьбой приблизил долгожданную победу.

Такие фильмы напоминают о героических страницах истории, поддерживают светлые гуманистические принципы. Вот совсем небольшая картина, сделанная в Югославии,— «Йозеф Шульц» (сценарист и режиссер Павел Голубович). Лента эта — игровая, ее герои появляются на экране всего на 14 минут. Актерски она, пожалуй, не особенно примечательна. Однако, когда становится известно, что это не выдуманная история, а факт, имевший место в период освободительной войны югославского народа против фашизма, весь фильм переосмысливаешь заново... В июле 1941 года немецкий солдат Йозеф Шульц ослушался приказа и отказался участвовать в расстреле группы югославских крестьян. Он поплатился за это жизнью...

Павел Голубович рассказывал, почему именно сегодня, в мирные дни, он вернулся к этой теме. Еще школьником он видел напечатанную в газете фотографию немецкого солдата, расстрелянного фашистами за отказ повиноваться приказу. «Многим из нас, учеников, казалось тогда странным такое ослушание, стоившее Шульцу жизни. И лишь позднее мы поняли, что этот поступок как бы вместил в себя совесть человечества, выразил глубочайшую веру в торжество справедливости, несовместимой с насилием».

И вот сегодня режиссер разыскивает забытую фотографию тридцатилетней давности, рассказывает историю ее появления. Он просит актеров помочь ему воспроизвести в фильме ситуацию, при которой была сделана

фотография, и, обращаясь к своим современникам, предлагает почтить память погибших.

О совести человечества напоминают нам многие исторические ленты, посвященные борцам за народное счастье — тем, кто в неравной борьбе с врагом пожертвовал собой, чтобы потомки смогли увидеть лучшую жизнь.

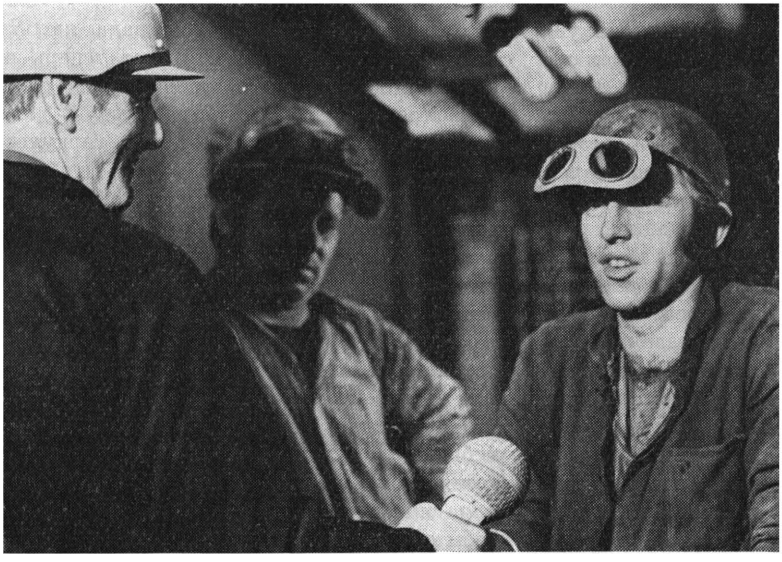
К памятным событиям истории возвратили нас «Кровавая картотека» (НРБ), рассказывающая о первом антифашистском восстании в Болгарии в сентябре 1923 года, «Революция 1905 года» (Польша), фильмы чехословацких кинематографистов о Юлиусе Фучике и об уничтоженной фашистами деревне Лидице.

«Роменской мадонной» назвали украинские документалисты простую советскую женщину, вырастившую и воспитавшую в годы войны многих детей-сирот. Как только эта картина появляется на экране, зал замирает. А пока кадр сменяется кадром, эпизод — эпизодом, все мы снова и снова отчетливо начинаем чувствовать, что война, которая несет людям неисчислимые несчастья и превращает миллионы детей в сирот, эта война как большая тема искусства не устарела сегодня и не устареет никогда. Для подлинных художников такая тема воистину неисчерпаема.

...Фильм «Роменская мадонна» передает нам, зрителям 70-х годов, глубочайшую трагедийность минувшей военной поры, словно бы приподнимая и укрупняя коллизию, приобщает нас к удивительно богатому миру души рядовой советской женщины-труженицы.

●

Отдавая дань уважения киножурналистике, утвердившей свой авторитет в боевых репортажах, снятых, как у нас принято говорить, в горячих точках планеты, мы не можем не отметить еще одной тенденции, появившейся, быть может, в самое последнее время — все более пристального внимания документалистов к мирной, созидательной тематике, к опыту строительства новой жизни в странах социалистического содружества. Сегодня мы становимся свидетелями того, как в творчество прогрессивных документалистов мира диалектически органично входят темы, трактующие вопросы обучения, воспитания, образования. Выявив прочную, постоянно углубляющуюся связь документалистики с наиболее значительными и важными событиями



«Будни рекорда» (ГДР)

нашего времени, многие документальные фильмы помогли внимательно приглядеться к жизни молодежи и подметить здесь наиболее обещающие и перспективные тенденции. Из сотен живых кинонаблюдений, зафиксированных с разной глубиной понимания социальных процессов и с разной степенью детализации интересов и устремлений современной юности, у зрителя складывается ясное понимание актуальнейшей задачи показать, как молодежь ищет свое место в жизни.

Внимательность и гуманную доброту проявили документалисты, рассказывая о детях, о проблемах воспитания тех, кому предстоит перешагнуть рубеж 2000 года. Беспокойство за будущие поколения высказали авторы фильма «100 лет школьного учебника в Японии». Мы знакомимся с тем, как прогрессивные ученые стремятся перестроить устаревшую систему образования — ведь она сложилась еще в канун первой мировой войны!..

Гневное осуждение израильских агрессоров и тревога за судьбы подрастающего поколения прозвучали в документальной сирийской ленте «Игры наших детей» — мы видим, как сирийские зенитчики сбили воздушного бандита, залетевшего сюда, и видим, как дети собирают для своих игр обломки этого самолета. Для игр!.. Я смотрела эту современную хронику и вспоминала старый французский художественный фильм Рене Клемана «Запрещенные игры». Нам запомнились тогда кадры потрясающей обличительной силы: дети, веселые, беззаботные, как и везде, французские дети, ввергнутые в водоворот мировой войны, прожившие голодные и жестокие годы, играли только в покойников — убитых пулей, снарядом, бомбой... Кто придумывал эти игры? Никто. Они возникали сами! А точнее — их придумывала сама жизнь, свыкшаяся, как это ни парадоксально, со смертью. Фильм Клемана запечатлел трагические минуты человечества, которое на какие-то мгновения забыло о своем будущем — о детях. Сирийская картина воодушевлена столь же тревожной мыслью за судьбы детей, играющих обломками сбитого самолета.

Детские психиатры США, напоминая о том, что американские учащиеся проводят у телевизоров гораздо больше времени, чем на школьных уроках, проявляют беспокойство по поводу телепрограмм, забитых картинами разнузданного насилия, вооруженных грабежей, перестрелок, убийств, кровопролития. Калифорнийский профессор С. Фейшбах высказал мнение, что «натуралистические фильмы, на которые телевидение в последнее время делает основную ставку, сцены насилия, демонстрация жестокости — все это стимулирует появление у детей агрессивности»...

Против фильмов и кинопередач, культивирующих зло, выступили египетские кинематографисты в ленте «Ковбой», смонтированной из фрагментов американских фильмов. Погони и преследования, треск и грохот разрушений, стоны и смертные хрипы, а главное — выстрелы, выстрелы! Выстрелы в спину, из-за угла, в упор... Картина длится всего 16 минут, а смотреть ее — невыносимая мука.

За годы войны во Вьетнаме мы не раз с особой душевной болью заглядывали в глаза многострадальным детям вьетнамских селений, глаза, в которых, казалось, застыли испуг, отчаянье, ужас. Мы видели на экране, как взрывная волна подбрасывала люльки с грудными младенцами... И вот теперь во вьетнамском фильме «Звуки школьного барабана» (режиссер Данг Тан Хуэн) — дети, которые обрели мир, к которым вернулось детство.

Будни сегодняшней вьетнамской школы, которые больше похожи на праздник, контрастно оттенил второй план картины, напоминающий о школьной действительности военной поры. Сегодня барабан — это веселый сигнал, зовущий ребят на линейку. А тогда барабан означал воздушную тревогу: надо было бежать в укрытие и там пережидать опасность. Узкие траншеи часто служили учебными классами, педагоги несли ответственность не столько за успеваемость, сколько за жизнь учеников — школа заботилась, чтобы они уцелели. Нередко, когда опасность

приближалась вплотную, школа со всеми учениками и педагогами покидала насиженное место, уходила подальше — в горы, в леса, в труднодоступные районы... Воочию видишь, как невыносимо тяжело было школе в пору войны — и тем глубже понимаешь, на каком решающем рубеже находится она сегодня. Не сразу, конечно, восстанавливается школьная жизнь и налаживается учебный процесс. Но всюду кипит горячая работа, обрабатывают пришкольные участки, строят новую школу — строят не только в переносном, но и в прямом смысле слова. И опять гремит барабан. Но теперь его дробь гремит не тревожно — он аккомпанирует детской песне. А на лицах поющих — заразительная улыбка. Как это радостно, что улыбка вернулась к детям Вьетнама...

Они как бы в начале пути. А вот их кубинские сверстники, показанные в фильме «Новая школа», многое могут рассказать о пути пройденном.

С чего начинали кубинцы в области просвещения? Перед революцией, шестнадцать лет назад, у них насчитывалось более миллиона неграмотных; сотни тысяч детей не знали, что такое школа. На селе школ не было вообще. Образование являлось привилегией людей зажиточных.

А присмотритесь к современной кубинской красавице школе— многие страны Латинской Америки да и просвещенной Европы, право, могут испытать при этом зависть. Недаром говорил Фидель Кастро, что кубинская революция больше всего дала молодым и больше всего ждет от молодежи. И не только ждет— экран наглядно показывает, как уже сегодня школа становится на службу социализму. Из живых кадров хроники наглядно видно, что последовательно применяемый на Кубе принцип сочетания учебы и труда способствует формированию у молодежи коммунистического сознания и в то же время дает ей возможность внести реальный вклад в экономику страны. «Мы,— писал на страницах «Правды» кубинский министр просвещения Хосе Рамон Фернандес,— работаем над тем, чтобы народное образование на Кубе, основанное на классовых принципах марксизма-ленинизма, отвечало требованиям научно-технической революции».

Фильм «Новая школа» вводит зрителя в круг живых забот, которыми заполнены сегодня будни работников средней политехнической школы на Кубе. Последовательно применяя принцип кинонаблюдения за одной из загородных школ-интернатов, авторы вовлекают нас в обсуждение многих практических вопросов. Правильна ли планировка школьного здания? Какова «отдача» лабораторий? Клубных помещений? Успешно ли протекает агротехническое обучение на земельных участках? А не тесно ли здесь т а к о й школе? И не могут ли родители провести свой отпуск, скажем, где-то по соседству с таким привлекательным интернатом. Много возникает вопросов!

Авторы не стараются создать видимость стопроцентного благополучия. Нет. Не все еще сделано. Есть у школ серьезные трудности, и одна из них — нехватка учителей, квалифицированных педагогических кадров... Фильм активен и требователен, он заставляет размышлять над проблемой большого социального значения.

Внимательно следя за визитом товарища Л. И. Брежнева на Кубу в начале этого года, мы воочию убеждались, какое огромное внимание уделяет революционное правительство народному образованию и как много своего личного времени отдает этому делу премьер-министр товарищ Фидель Кастро.

В «Новой школе» мы увидели Фиделя Кастро среди учителей и ребят. Его появление — после официальной церемонии — на спортплощадке вызывает бурный восторг детворы. Темпераментный и азартный, что особенно импонирует мальчишкам, он играет с ними в пинг-понг, дотошно подсчитывая выигранные очки. А как бурно ликование школьников-баскетболистов, на чьей стороне решил выступить в честном спортивном бою сам Фидель! Не скроем, эти кинокадры доставили истинную радость и нам, кинозрителям, с доброй улыбкой наблюдавшим за жизнью кубинской детворы. А после просмотра мы задумались

и над проблемами, содержание которых столь ясно донес до нас документальный экран.

●

В этой статье мы коснулись лишь некоторых проблем, которые волнуют прогрессивных документалистов, поставивших свое искусство на службу светлым идеалам социальной справедливости, мира и прогресса. Расширяется круг тем, масштаб размышлений документального кинематографа над судьбами планеты, обостряется творческое зрение киножурналистов, углубляется понимание ими перемен, происходящих в мире. Тот, кто любит землю, не останется равнодушным к ее тревогам и чаяниям, к борьбе народов, к их надеждам, всегда будет утверждать своим искусством высокие идеалы.

Г. Богемский

Рабочий класс выходит на экран

Кинематограф рабочей темы — неотъемлемая часть «политического кино» Италии. Говоря это, мы имеем в виду прогрессивное направление в итальянском кино на нынешнем этапе его развития, а не вообще фильмы на политическую тему, среди которых есть и картины с более или менее открыто выраженной реакционной тенденцией. Пристальный интерес к судьбе рабочего человека, стремление воплотить на экране его образ, показать условия его существования, волнующие его проблемы, формирование его классового сознания — одна из характерных и симптоматичных черт передового итальянского кинематографа сегодня. Устремление это носит, по-видимому, непреходящий характер: об этом свидетельствует довольно длинный ряд фильмов, уже вышедших на экран и объявленных на ближайшее будущее.

Более того, фильмы «про рабочих» становятся в Италии даже модой, на чем пытаются спекулировать не только ремесленники, но и люди, преследующие свои особые политические цели. Проникновение коммерции в фильмы на рабочую тему, так же как проникновение в иные из них враждебной рабочему классу идеологии, уже стало реальной опасностью для этого наиболее прогрессивного направления в итальянском киноискусстве.

Что же составляет ныне актив итальянского прогрессивного кино, трактующего темы из жизни рабочего класса?

Это такие фильмы, как «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Метелло» Мауро Болоньини, «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри, «Тревико-Турин» Этторе Сколы; это документальные ленты, снятые Уго Грегоретти; некоторые другие картины, в центре которых — рабочие люди, их чаяния, их борьба.

Для такой страны, как Италия, которую постоянно сотрясают мощные выступления трудящихся, где газеты изо дня в день сообщают о новых забастовках, где самая большая в Западной Европе коммунистическая партия, а борьба рабочих давно приняла массовые и высокоорганизованные формы, где за представителей левых сил на выборах голосуют до сорока процентов избирателей (результаты недавнего референдума по закону о разводе зафиксировали новый сдвиг влево) — для такой страны, особенно в период разнузданной активизации фашистских террористических групп,— обращение киноискусства к рабочей теме не только не представляет что-то неожиданное, а, напротив, воспринимается как нечто глубоко закономерное.

Первые (пусть еще не всегда достаточно четкие, порой даже весьма спорные) попытки итальянского кино показать нового героя — рабочего — вместо доминировавших столь долго на итальянском экране персонажей Феллини или Антониони, отражавших трагические проблемы, стоящие перед представителями определенных слоев буржуазного общества, вместо люмпенов Пазолини, вместо трагикомических героев «комедий по-итальян-

ски», воплощенных Эдуардо Де Филиппо, Тото, а потом Сорди,— эти попытки, на наш взгляд, обусловлены не только развитием и изменением в политических взглядах и симпатиях многих передовых художников, не только их желанием внести свою лепту в общее дело борьбы левых сил с реакцией и монополиями, но в значительной мере отражают и объективные сдвиги, происходящие в итальянской действительности, решительный выход на арену политической жизни страны новой исторической силы — сознательного и боевого рабочего класса.

Нынешние успехи, достижения политического кино в области рабочей темы в немалой степени подготовлены всем ходом развития итальянского прогрессивного кинематографа послевоенного периода. Недаром краеугольным камнем эстетики и художественной практики неореализма, на зарождение которого, как известно, оказало влияние советское киноискусство 20—30-х годов, было пристальное внимание к жизни трудящегося человека.

В этих заметках об итальянском социальном кино, обращающемся к проблемам современного рабочего класса, мы вряд ли сообщим читателю много новой информации: фильмы, о которых здесь пойдет речь, наши читатели или видели, или знают по печати: о них немало было написано в разное время, в том числе и автором этих строк. Однако нам кажется, что будучи выстроены в один ряд эти произведения предстают в новом свете. При всей их разнородности, жанровом и стилистическом разнообразии, собранные вместе, они открывают возможность проследить преемственность рабочей темы в итальянском киноискусстве, увидеть нелегкий процесс развития, идейного созревания этого направления, поразмыслить над тем, как оно эволюционирует во времени, объективно отражая изменения исторических условий — от мрачной эпохи режима Муссолини к славным дням Освобождения, подъема антифашистского и демократического движения; от периода «экономического чуда» и искусственно созданного кратковременного процветания к нынешнему закату «общества потребления», к его кризису.

Немного истории

Как известно, итальянскому фашизму за 20 лет господства так и не удалось полностью подчинить себе стихию кино. Откровенно милитаристских фильмов или картин, прославляющих величие «Римской Империи», появлялось сравнительно немного — они тонули в море костюмных лент, музыкальных комедий и салонных мелодрам — так называемых «фильмов с белыми телефонами». Успехом у зрителей пользовались картины Марио Камерини и молодого Витторио Де Сика — лирические комедии, добрые и гуманные, весьма далекие от требований официальной пропаганды. А в последние годы режима Муссолини, когда все вокруг трещало и рушилось и фашистам было уже не до кино, на экран вышло несколько картин, прямо противостоящих лозунгам фашизма и предвосхитивших рождение нового, послевоенного итальянского кинематографа. Пересматривая теперь некоторые фильмы 30-х — начала 40-х годов, порой просто диву даешься, как это они могли появиться в фашистской Италии—настолько явно в них игнорируются программные установки «черного двадцатилетия».

Среди таких нонконформистских произведений есть два фильма, герои которых — рабочие люди, и обе эти ленты заслуженно вошли в историю итальянского кино.

Хотя «белые телефоны» в конечном счете «работали» на фашистский режим, отвлекая зрителей от насущных проблем, официальная кинокритика время от времени выступала против них, призывая показать «здоровую, трудовую» Италию. Вот, например, что писал один критик в конце 30-х годов: «...Итальянские фильмы должны быть монументальными и показывать величественные картины нашей природы... Затем есть еще один элемент, не столь живописный, но высококинематографический — это труд. Я заметил, что в наших фильмах или вовсе не работают или работают мало... Пора положить конец фальшивому образу итальянца-мандолиниста»*.

* Цит. по книге: R. R e n z i «Da Starace ad Antonioni», Padova, 1964, pag. 56—57.

«Похитители велосипедов». Режиссер Витторио Де Сика

Те два фильма, повествующие о труде итальянцев, которые были созданы при Муссолини, были, казалось, поставлены в соответствии с подобными рекомендациями; однако они показали людей труда совсем не так, как хотелось официальной пропаганде: они правдиво рисовали безрадостную жизнь рабочих, рисовали без официальной риторики и лжи.

Фильм «Сталь» был обязан своим появлением отчаянным попыткам некоторых продюсеров оживить чахнувшее на глазах итальянское кино. В Италию из Германии был приглашен известный режиссер Вальтер Рутман, постановщик имевших немалый успех документальных лент — «Берлин — симфония большого города» и «Мелодии мира». Ему было предложено поставить игровой фильм на сюжет, специально написанный для кино «самим» Луиджи Пиранделло. «Сталь» — любовная история, действие которой происходит на сталелитейном заводе: за девушкой Джиной ухаживают двое рабочих — Пьетро и Марио. Однажды у волочильной машины происходит несчастный случай, и Пьетро погибает. Все думают, что виновник его смерти — Марио, и хотя отцу Марио и Джине удается убедить рабочих, что он невиновен, девушка навсегда расстается с Марио. Сентиментальная история, видимо, мало заинтересовала немецкого режиссера, но фон, на котором развертывается действие, его привлек. В Рутмане заговорил азарт документалиста, и он создал фильм наполовину игровой, а наполовину документальный, жесткий, властный безостановочный ритм которого словно подчеркивал тяжелые условия труда и жизни итальянских рабочих.

Менее гибридный характер, чем «Сталь», носил фильм режиссера Франчолини «Фары в тумане» (1942), посвященный жизни водителей тяжелых грузовиков, совершающих дальние рейсы. Эта картина имела задачу, как позже писал критик-коммунист Умберто Барбаро,— «показать людей, условия жизни которых определяет их труд, и для которых труд не является ни наказанием божьим, как учит религия, ни, как его иногда напыщенно называют, радостью, а просто единственным средством к существованию»*.

Но для будущего — послефашистского — итальянского киноискусства решающе важное значение имели не отдельные фильмы-исключения, появление которых зависело во многом от случая, а постепенно сложившаяся к началу 40-х годов молодая кинокритика, проникнутая антифашистским духом и заложившая теоретические основы нового направления, получившего впоследствии название неореализма. Одним из главных и постоянных мотивов статей молодых критиков (в числе которых мы находим таких будущих режиссеров, как Джузеппе Де Сантис, Микеланджело Антониони, Лукино Висконти, Джанни Пуч-

* «Si gira», 1942, № 2.

чини) был призыв к показу реальной итальянской жизни и «новых персонажей». А искать таких персонажей, писал один из представителей этой плеяды, критик Фаусто Монтесанти, надо «в больших промышленных городах».

Постепенно в новой, оппозиционной кинокритике складывалось общее, близкое к марксистскому, мировоззрение, и в качестве первоочередной задачи выдвигалось создание «революционного искусства, посвященного людям, которые страдают и надеются»*.

Де Сантис и Марио Аликата, уже тогда члены находившейся в подполье коммунистической партии, в своей статье «Среда и общество в киноповествовании» излагали целую программу обновления итальянского киноискусства. И важнейшим требованием этой программы был призыв отражать жизнь простых людей. Вот фраза из их статьи, в которой сконцентрирована чуть ли не вся эстетика грядущего неореализма: «Мы хотим вынести свои съемочные камеры на улицы, в поля, в порты, на заводы нашей страны; мы убеждены, что наступит день, когда мы создадим свой прекрасный фильм, следуя за медленно, устало возвращающимся домой рабочим, когда мы расскажем о поэзии новой и чистой жизни»**.

Не прошло и нескольких лет, как это намерение сбылось: фашизм пал, и кинематографическая молодежь смогла воплотить свои давно вынашиваемые теоретические взгляды в «самые прекрасные фильмы» — неореалистические ленты, в центре которых всегда находился человек-труженик.

Наследие неореализма

Отношение к неореализму, оценка его исторической роли служит уже четверть века своего рода «лакмусовой бумажкой», которая безошибочно проявляет не только (и не столько) эстетические вкусы, личные художественные пристрастия данного кинокритика, а и его политическую позицию, зрелость, умение разобраться во всем многообразии и сложности проблематики политической и культурной жизни послевоенной Италии.

Вопрос о неореализме — значительнейшем и прогрессивном явлении не только в итальянском, но во всем западном искусстве послевоенных лет — не раз вызывал бурные споры. Вспомним хотя бы дискуссию в Италии после появления в 1953 году фильма Феллини «Дорога», когда поклонники таланта этого режиссера пытались, вольно или невольно, принизить значение неореализма, противопоставить «духовность» фильмов Феллини «заземленности» неореалистических лент (обходя при этом молчанием иррационально-абстрактный характер феллиниевской «духовности»). Проблема наследия неореализма оказалась актуальной, как никогда, и в наше время.

Всем памятна ставшая чуть ли не крылатой фраза одного из нынешних представителей прогрессивного итальянского кино — режиссера Джулиано Монтальдо, произнесенная им в интервью в Москве: «Все мы дети неореализма, неореализм — наши университеты». Те, кто сегодня хочет умалить значение политического кино и, проявляя в этом поистине поразительное единодушие, атакует его и слева и справа, неизменно пытаются при этом принизить и неореализм, подчеркнуть, выставить на первый план не его сильные стороны, а его слабости. Не понимая — или делая вид, что не понимают — известной исторической обусловленности того, что итальянские неореалисты не дали, не успели или вообще не могли еще дать в своих картинах.

Попробуем взглянуть на неореалистическое наследие лишь под одним углом зрения, оставляя в стороне все другие аспекты. Показали ли ставшие ныне классикой мирового кино ленты неореалистов рабочего? И да и нет.

Герои почти всех этих фильмов — труженики, обездоленные и бесправные. Это рядовые итальянцы, лишившиеся из-за развязанной фашистами войны и послевоенной разрухи работы, крова, потерявшие родных, выбитые пронесшейся бурей из привычного жизненного уклада. Это вернувшиеся с фронта или из плена, вышедшие из подполья люди, которым

* «Cinema», 1941, № 127.
** «Cinema», 1941, № 130.

надо начинать жизнь сызнова и которым трудно найти в ней свое место. Это жертвы царящей в буржуазном мире жестокости, эгоизма, вопиющей социальной несправедливости, жертвы, чаще всего, пассивные, а если и восстающие, то — как бунтари-одиночки, закономерно терпящие поражение. Рабочих, в собственном смысле слова, промышленных рабочих, среди неореалистических героев мы почти не встретим; если это и рабочие, то чаще всего каменщики (Натале из «Крыши», Нандо из «Рима, 11 часов»). При этом они почти всегда безработные. Ибо именно трагедия безработицы — одна из главных проблем послевоенной Италии, одна из главных тем неореализма. Мы ничего не знаем о прежней трудовой жизни рабочего Антонио Риччи — незабываемого героя «Похитителей велосипедов», не знаем даже его рабочей профессии — мы воспринимаем его образ как широкое обобщение трагедии безработного в капиталистическом обществе (зато мы знаем, что непрофессиональный исполнитель этой роли, рабочий римского завода «Бреда» Ламберто Маджорани, в период съемок был уволен и действительно стал безработным).

Непременный спутник неореалистического героя — одиночество, он почти всегда остается один на один с жестоким и враждебным ему миром. Когда Антонио Риччи отправляется на поиски украденного велосипеда, его сопровождает сперва лишь приятель — сосед по дому, а потом с ним остается только сынишка. И постепенно в центр фильма выдвигаются отношения между отцом и преданно любящим его, не по годам взрослым Пьетро — его единственной надеждой и утешением. Социальная трагедия захватывает сферу семейных отношений, личных эмоций. Зато общественная жизнь Антонио Риччи с самого начала фильма остается «за кадром»: весть о краже велосипеда, вместе с которым исчезает последняя надежда найти работу, оставляет равнодушными почти всех товарищей и соседей Антонио.

Почему же неореалисты, так давно и последовательно выступавшие и в теоретических статьях, и своей творческой практике за показ на экране трудящегося человека, не оставили нам образов рабочих как членов коллектива, не показали ни заводских цехов, ни стачечной борьбы?

Если в чем и проявлялась действительная ограниченность неореалистических фильмов (а то, что в этих фильмах была ограниченность, хотя и смутно, но все же ощущали в свое время не только «феллинисты», но и друзья и защитники неореализма), то прежде всего именно в отсутствии в них героев из числа сознательных представителей рабочего класса.

Трудно сегодня дать исчерпывающий ответ на вопрос, почему неореалисты прошли мимо таких героев, можно лишь попытаться высказать на эту тему некоторые соображения.

Нам кажется, что само своеобразие внутренней обстановки, отразившееся в содержании политических лозунгов лагеря левых сил в те годы, когда неореалисты вышли на авансцену, просто еще не могло нацеливать кинематографистов на создание лент о рабочем классе, хотя он уже выступал тогда как подлинный протагонист победоносной борьбы с фашизмом. Италия только что вышла из периода ожесточенной вооруженной борьбы, начинался новый этап мирной жизни, и первоочередной общественной потребностью тогда было сплочение, солидарность, политический союз всех народных сил, единство Юга и Севера, крестьян и рабочих, католиков и коммунистов,— словом, самых широких слоев народа, всех простых людей,— в борьбе против фашизма и послевоенной разрухи, за завоевание парламентского большинства, за демократические преобразования. Отсюда — стремление показать на экране не столько пролетария, сколько простого итальянца вообще, конфликт между богатыми и бедными (вспомним слова Чезаре Дзаваттини: «Тема бедности (богатые и бедные) — это тема, которой можно посвятить целую жизнь. Мы только едва к ней приступили. Необходимо иметь мужество разработать ее во всех деталях. Один из краеугольных камней современного мира в ней — в теме «богатые и бедные».*)

* «Alcune idei sul cinema» in «Rivista del cinema italiano», 1952, № 2; русск. перев. в книге «Умберто Д.», М., 1954.

Неореалистические ленты были оружием социальной критики, обличения, звучали призывом к единству, солидарности, сочувствию (и не случайно со временем атмосферу одиночества в «Похитителях велосипедов» сменяет атмосфера человеческой солидарности в более позднем фильме Де Сика и Дзаваттини «Крыша»). Однако они еще не отражали организованной борьбы трудящихся масс. По своему мироощущению это были социальные произведения, но позиция их авторов была еще гуманистически расплывчатой, ибо социальный акцент сдвигался в область эмоций или морали.

Более четкий в идейном отношении характер, чем другие неореалистические фильмы, должна была носить трилогия Лукино Висконти «Земля дрожит». В первом ее эпизоде режиссер хотел показать борьбу рыбаков, во втором — рабочих серных рудников, в третьем — безземельных крестьян Сицилии. Но из-за материальных трудностей удалось осуществить лишь первую часть триптиха — «морской эпизод». Герой его — рыбак Нтони Валластро, решивший в одиночку бороться против торговцев-оптовиков и терпящий поражение в неравной борьбе. Нтони осознает причины своего поражения. А затем, в других частях триптиха, поражению бунтаря-одиночки должна была быть противопоставлена победа, которую приносит забастовщикам-горнякам их сплоченность, а также победа массового движения сицилийских крестьян, занимающих пустующие земли помещиков. Однако, увы, оба последующие «эпизода» так и не были поставлены.

«Все развитие повествования, — писал о фильме «Земля дрожит» Карло Лидзани,— направлено к концовке, в которой заключена определенная мораль и прогрессивная идея: трудящийся, который пытается разбить цепи эксплуатации, терпит неудачу в своей первой попытке, но не отчаивается, не падает духом, не скатывается к анархическому бунту, будучи твердо уверен, что в один прекрасный день произойдет новый взрыв, и для всех угнетенных блеснет луч света и свободы»*.

Эту же мысль выразил сам Висконти во время одной из встреч со зрителями-рабочими. «Я рад,— сказал он,— что именно рабочие поняли идею моего фильма: в нем нет поражения, в нем есть вера в победу, которая будет победой не одного только Нтони, а всех трудящихся»*.

Некоторые внутренние слабости неореализма, проявившиеся именно в недостаточном развитии рабочей темы, видел еще в начале 50-х годов теоретический журнал Итальянской коммунистической партии «Ринащита», который тогда редактировал Пальмиро Тольятти. Признавая заслуги прогрессивного итальянского киноискусства, в частности, отдавая ему должное за обращение к жизни людей труда, «Ринашита» отмечала, что этого, однако, теперь уже недостаточно, что настала пора отразить на экране организованную борьбу итальянского пролетариата, показать политические сдвиги, происходящие в жизни итальянского общества.

Ныне «левые» итальянские кинокритики не упускают случая упрекнуть — задним числом — неореализм то в «народничестве», то в «отсутствии классового подхода», то в «бесплодном прекраснодушии» и «сентиментальности». Эти левацкие наскоки, как уже отмечалось, направлены, конечно, не столько против неореализма, сколько против продолжающего его традиции «политического кино». Они глубоко несправедливы, и не только потому, что «левые» критики замалчивают благородство намерений, смелость и самоотверженность неореалистов, но и потому, что они рассматривают неореализм вне конкретного исторического контекста, в котором он родился и существовал, пока не был задушен цензурой, Ватиканом, финансовыми трудностями. Остались неосуществленными многие проекты неореалистов. Некоторые из этих давних замыслов теперь — двадцать с лишним лет спустя — претворяет в жизнь «политическое кино». И вряд ли стоит сегодня упрекать неореализм в том, чего он просто не успел еще

* К. Лидзани. Итальянское кино, М., 1956.

* Г. Богемский. «Рокко и миллионы его братьев» — предисловие к сценарию Л. Висконти «Рокко и его братья», М., 1962.

сделать к тому моменту, когда процесс его созревания был насильственно прерван.

Социальный кинороман

В один из самых трудных для прогрессивного кино периодов — в середине 50-х годов, когда итальянским экраном, казалось, прочно завладели ленты «розового» неореализма, которые сохраняли лишь некоторые внешние атрибуты былых неореалистических фильмов, но были начисто лишены их социально-критического заряда, Пьетро Джерми поставил свой фильм «Машинист». Оглядываясь теперь на творчество этого режиссера, приходишь к выводу, что значение его кинокритикой в целом еще не оценено по заслугам. О Джерми в Италии до сих пор не написано монографии, имя его чаще всего фигурирует в числе «малых неореалистов», а фильмы нередко называют «мещанскими» и «сентиментальными». А между тем, именно этот художник, при всей неоднозначности его картин, среди которых были и картины малозначительные, «розовые», в главных своих работах с последовательным упорством стремился сохранить традиции неореализма, смело искал новые пути его развития, неожиданно для всех меняя жанры и свой режиссерский стиль.

Пьетро Джерми заботился о главном — о том, чтобы утверждавшееся вопреки всем препятствиям прогрессивное итальянское кино не потеряло массового зрителя, сумело выдержать конкуренцию с набиравшим силу буржуазным коммерческим кинематографом.

Потребность Италии в собственном, не иностранном, доступном для самых широких народных слоев чтении и зрелище ощущал еще Антонио Грамши. Именно он, впервые в Италии, писал в «Тюремных тетрадях» (1929 — 1935) о необходимости дать миллионам простых итальянцев такую литературу и такой театр, которые носили бы подлинно народный и национальный характер, противостояли бы всему тому, что ныне зовется буржуазной массовой культурой. Размышляя о судьбах народного романа в Италии, Грамши прозорливо предвидел, что скоро эти проблемы распространятся и на кино. Он записал в тюрьме в своих «Тетрадях»: «Нужно заметить, что некоторые типы вышеперечисленных популярных романов имеют свое подобие в театре, а теперь в кино»*.

На наш взгляд, фильм Джерми «Машинист» носит многие черты народного социального романа именно в грамшианском понимании этого жанра.

...Герой фильма — железнодорожник Андреа Маркоччи. В отличие от героев фильмов «классического» периода неореализма, у него не только есть работа, но работа, казалось бы, хорошая и надежная — он машинист первого класса, водящий экспрессы дальнего следования. Маркоччи, пожалуй, даже принадлежит к привилегированной верхушке рабочего класса. Он окружен всеобщим уважением, кормит немалую семью, у него приличная по тем временам квартира. Но при всем внешнем социальном благополучии со стареющим машинистом, по существу, повторяется та же история, что и с безработным из «Похитителей велосипедов» — достаточно нелепой случайности, минутной рассеянности, и идет насмарку вся жизнь: его отстраняют от любимой работы, он оказывается, растерянный и одинокий, перед лицом жестоких законов капиталистического мира...

Социальный кинороман «Машинист» представляется нам весьма знаменательным явлением: при некоторой сентиментальности и загруженности узкосемейными проблемами и бытовыми деталями это, в сущности, первое в итальянском кино произведение, показывающее героя-труженика не только на фоне, но в неразрывной связи с его работой.

Сочный, подлинно народный образ рабочего человека, обладающий типичными чертами итальянского национального характера, воссоздал сам Пьетро Джерми, по существу, непрофессиональный исполнитель. И быть может, как было до того с героем «Похитителей велосипедов», именно поэтому образ, им созданный, приобрел такую жизненную достоверность. У стареющего машиниста непростой

* А. Грамши. Избр. соч. в 3-х томах, т. 3, стр. 526, М., 1959.

«Крыша». Режиссер Витторио Де Сика

и нелегкий нрав — он жизнелюбив, общителен, добр, он любящий муж и отец, но он еще и властен, самолюбив, вспыльчив, особенно, когда выпьет лишний стаканчик. У него славное трудовое прошлое — больше двадцати лет он водит паровозы, а во время войны, под бомбами, помогал партизанам устраивать диверсии на железных дорогах, спустил под откос фашистский состав. Поэтому его так задевает, что профсоюзный руководитель (очень напоминающий того активиста, что был невнимателен к Антонио Риччи) не только не хочет терпеливо его выслушать, но даже не помнит его фамилию. И этой личной обиды оказывается достаточно, чтобы Андреа Маркоччи во время объявленной железнодорожниками забастовки стал штрейкбрехером (правда, им, может быть, движет еще и желание любой ценой вернуть работу). Так в жизни машиниста в единый узел сплетаются три конфликта: семейный разлад и утрата привычной власти над неожиданно выросшими детьми; несправедливое отстранение от любимой работы и, возможно, самое тяжкое — разрыв с былыми друзьями, отвернувшимися от штрейкбрехера. И, несмотря на умиротворенность, даже некоторую слащавость финала, несмотря на примирение с товарищами, с семьей — конец фильма далек от «хэппи-энда»: старый машинист умирает, так и не вернувшись на свой электровоз.

Так же, как и в «Похитителях велосипедов», в «Машинисте» порой звучит тема внутреннего одиночества героя. И так же, как единственным подлинным другом Антонио Риччи был его не по годам взрослый сынишка, так для Андреа Маркоччи в трудные минуты единственным утешением является преданность его маленького Сандро.

В настойчивом, проходящем лейтмотивом через весь фильм возвращении к теме «мужской» дружбы отца с маленьким сыном, в страхе старшего уронить свою рабочую честь в глазах младшего, на наш взгляд, заложено стремление Джерми чуть ли не программно продолжить социальную и этическую проблематику «Похитителей», подчеркнуть в трудный для прогрессивного кино момент свою приверженность неореализму.

...После смерти машиниста, ранним мглистым утром, надев форменную фуражку отца, отправляется на работу его старший сын Марчелло. А за ним, подражая его походке, так же, как он ходил за отцом, под немолкнущий призыв заводского гудка идет его младший брат Сандро.

«Мотив детей», постоянно звучащий в финалах неореалистических лент, приобретает здесь новое значение: дети — не только символ надежды на лучшее, более справедливое будущее, но и символ преемственности, непрерывности борьбы рабочей Италии.

К форме многопланового социального киноромана обратился несколькими годами позже и Лукино Висконти. В фильме «Рокко и его братья» не было и следа лиризма и сентиментальности «Машиниста». Это лента суровая, во многом жестокая. В ней Висконти обнаружил глубокое и верное понимание некоторых политических тезисов, которым придавал важное значение еще Грамши. Висконти вновь, как и в фильме «Земля дрожит», исследует «южный вопрос», но уже под другим углом зрения — режиссера здесь привлекает проблема «рекрутирования» итальянского рабочего класса за счет внутренней эмиграции крестьян с отсталого, нищего Юга в промышленные города Севера. Висконти понимал, что проблема союза крестьян Юга, миллионов Рокко и его братьев, с рабочими Севера, есть одновременно и проблема пополнения рядов пролетариата и, в частности, его наиболее сознательного авангарда. Изучение марксистской теории помогло художнику в тот период осмыслить то огромное значение, которое имеет верное понимание этой проблемы как для судеб Италии в целом, так и для повседневной деятельности итальянских коммунистов и профсоюзов.

«Земля дрожит». Режиссер Л. Висконти

«Я нашел в работах Грамши, основателя Итальянской коммунистической партии, — писал Висконти,— то, чего нет ни в одном другом исследовании, посвященном проблемам Юга: указание на реальное практическое решение, которое создаст союз между рабочими Севера и крестьянами Юга в борьбе против власти аграрно-индустриального капиталистического блока»*.

...Трое из братьев Пафунди, приехавшие в Милан из деревушки в далекой Луканиа, терпят трагическое поражение в столкновении с жестокой действительностью большого города. Ни необузданная злая сила Симоне, ни доброта и самоотречение Рокко, ни обывательский эгоизм Винченцо не в силах изменить жизнь. Будущее принадлежит четвертому брату — Чиро и самому младшему — Луке, который извлечет уроки из жизни братьев и пойдет вслед за Чиро.

Ибо один Чиро находит правильный путь. Ему удается поступить на большой автомобильный завод «Альфа Ромео». Он становится квалифицированным передовым рабочим, осознает обязанности по отношению к своему классу, ко всему обществу. Он понимает, что нельзя бороться за свои права в одиночку, так как некогда пытался рыбак Нтони. И любовь у молодого рабочего парня Чиро не такая мрачная, трудная, как у братьев: его отношения с Франкой светятся чистой, юной радостью. По-другому он относится и к матери, к братьям — под его непримиримостью

* Л. Висконти. «Рокко и его братья», М., 1962.

и некоторой сухостью скрыто настоящее беспокойство за их судьбу.

Не ангелоподобный Рокко, а Чиро — подлинный герой фильма, именно он «положительный герой», хотя образ его несколько схематичен, разработан недостаточно глубоко. Важно, что на его стороне все симпатии авторов и сценария и фильма.

«Ключ к пониманию духовных и психологических конфликтов всегда надо искать в социальной действительности,— писал Висконти,— финал «Рокко» символичен и выражает мои взгляды на судьбы Южной Италии. Чиро, один из героев фильма, говорит младшему из братьев о будущем родного края, и это будущее рисуется, по существу, таким, как его провидит Грамши»*.

Концовка фильма действительно символична и достаточно красноречива: разговор двух братьев, Чиро и еще совсем мальчишки Луки, о будущем своей страны; затем братья (так похожие на Марчелло и Сандро, которых мы видели в финале «Машиниста»!) вливаются в мощный поток рабочих, спешащих к заводским воротам под пение гудка; а в последних кадрах — на экране наконец-то улыбающееся, просветленное лицо Луки, хранившее в течение всего фильма такую недетскую серьезность.

И пусть образ Чиро только заявка на создание образа молодого сознательного борца-пролетария, об этой заявке не следует забывать. Тем более что была она в итальянском кино п е р в о й.

Три фильма одного года

В начале 60-х годов, в трудных условиях усиливавшейся коммерциализации и американизации итальянского кино, прогрессивные режиссеры предприняли несколько в высшей степени интересных попыток развить рабочую тему в новых для зрителя формах и жанрах.

Мы имеем в виду в первую очередь фильм известного мастера комедии Марио Моничелли «Товарищи». Надо только пожалеть, что эта картина не вышла в свое время на наш экран (правда, с ее сценарием советские любители кино знакомы*). Фильм этот — проповедь сознательного, а не эмоционального подхода к жизни, организованной, а не стихийной борьбы. «Товарищи» первое в итальянском кино произведение, в центре которого — организованная борьба пролетариата, становление классового самосознания промышленных рабочих. В неожиданной для этой темы манере сочной народной комедии, действие которой происходит на рубеже прошлого и нашего веков, Моничелли рассказывает о первой в Италии рабочей стачке, происшедшей на текстильной фабрике в Турине. Итальянские кинематографисты давно хотели обратиться к теме забастовочной борьбы — столь характерной для всей итальянской жизни,— но впервые это удалось только Моничелли, хотя, вероятно, из-за цензурных соображений режиссеру все же пришлось сделать свой фильм «историческим».

Фильм поставлен в характерном для итальянского прогрессивного кино духе «документальной реконструкции» — точного воссоздания подлинных событий. Снимался он целиком в тех местах, где происходит действие, создание его консультировал видный писатель и историк рабочего движения Аугусто Монти. Режиссер и авторы сценария встречались со стариками, помнящими эту забастовку, тщательно изучили документы эпохи — номера газеты «Аванти!», старые фотографии, быт и язык североитальянских рабочих тех лет. В результате они добились благодаря соблюдению документальной достоверности особой убедительности воссоздания фона и диалогов на местном диалекте.

В фильме, как подчеркивает само название, коллективный герой — это товарищи по работе и совместной борьбе. Но постоянно из толпы населяющих фильм персонажей выделяются отдельные лица рабочих, оживают очень разные образы участников стачки. У каждого своя психология, свой характер, но воспринимаются они как единая семья и единая

* Л. Висконти. «Рокко и его братья». М., 1962.

* См. сб. «Сценарии итальянского кино». М., 1967.

сила. Вот рабочий паренек Омеро, гибнущий от солдатской пули при разгоне демонстрации; вот его мать; сестра Бьянка; рассудительный молодой рабочий Рауль Бертоне, усваивающий уроки конспирации и классовой борьбы, которые дает ему учитель-социалист,— именно в Рауле мы угадываем будущего вожака; вот рабочие Борро, Мартинетти, Паутассо, работницы Чезарина и Аделе; приехавший с далекой Сицилии вечно голодный Арро. И многие, многие другие.

Так же ярко и выпукло выписаны образы врагов — хозяев и их прихлебателей, убедительно показаны их интересы и позиции. Поэтому история стачки, происходившей на заре итальянского рабочего движения и направленной против тринадцатичасового рабочего дня, приобретает такую жизненность, актуальность и в наши дни, когда многое в условиях жизни рабочего класса, в методах эксплуатации его капиталистами внешне изменилось. Повествование о продолжавшейся почти месяц забастовке ведется обстоятельно — зритель знакомится с целой галереей разнохарактерных персонажей, ощущает атмосферу Турина, грязных, сырых цехов его фабрик, тех трущоб, в которых ютились рабочие.

Невольно вспоминаешь некоторые советские историко-революционные ленты 20-х—30-х годов. Начало «Товарищей» словно перекликается с незабываемой «Юностью Максима» — мрачные заводские корпуса, рабочий парнишка, хозяева, не ставящие ни в грош жизнь рабочего, взрыв возмущения, первая манифестация, воскресная школа для рабочих. И пронизывающий фильм сочный народный юмор...

Марио Моничелли, создавая это широкое полотно народной жизни, отказался от формы эпического произведения, которую, казалось, подсказывал сюжет. Он попытался в своем фильме слить быль с народной легендой, документальную реальность с фантазией, озорную шутку с приглушенной печалью, возмущение несправедливостью с верой в социальное обновление. Но эпичность, которую режиссер из опасения впасть в риторику, «гнал в дверь», «вошла в окно», придав фильму подлинную масштабность и торжественное патетическое звучание.

Другим шагом на пути к созданию фильма о рабочих, в котором акцент не смещен в область личных эмоций, морали, а анализирует, в первую очередь, классовый характер отношений персонажей, явился фильм «Омикрон» тогда еще молодого режиссера Уго Грегоретти, ныне одного из вдохновителей итальянского политического кино.

«Омикрон» формально тоже принадлежит к жанру комедии, но научно-фантастической, а точнее, к той его разновидности, что теперь называют «политической фантастикой». Омикрон — это имя невидимого пришельца с далекой планеты Ультра, вселившегося в тело Анджело Трабукко — рабочего с завода «СМС» в одном из городов Северной Италии... Фантастический сюжет дает возможность режиссеру (он же и автор сценария) вдоволь посмеяться над наиновейшими методами сверхэксплуатации, применяемыми в «обществе потребления». Лучшие сцены этого действительно смешного фильма (роль Трабукко-Омикрона уверенно ведет Ренато Сальватори, впервые в этом фильме проявивший комедийное дарование) заставляют вспоминать о чаплиновских «Новых временах». Грегоретти в сценах, где Омикрону удается усыпить разум Трабукко, рисует нам такого рабочего, который был бы идеалом для хозяев: лишенный ума и воли человек-автомат, обладающий невиданно развитым двигательным аппаратом. Вот как аттестует его врач-психолог: «... Болезнь уничтожила его как человеческую личность и сделала из него невероятно эффективного рабочего. Современного рабочего...» И далее этот «психолог» задает вопрос, звучащий как реальная угроза: «А что, если вызвать подобную каталепсию у всех рабочих? Воссоздать эти особенности психологического состояния Трабукко? Разумеется, пока что в чисто научных, экспериментальных целях...»*.

С озорной фантастической выдумкой в комедии соседствуют реалии заводской жизни —

* См. перевод сценария в сб. «Зарубежные киносценарии», М., 1973.

и подготовка к забастовке и полицейские доносчики, и слежка за рабочими, и потогонная система постоянного хронометража и увеличения норм, и лицемерие хозяев, пытающихся установить на предприятии так называемые «человеческие отношения», призванные обеспечить «классовый мир». «Фантастика, но не слишком»,— писал об этом фильме один итальянский рецензент.

История «идеального рабочего» Омикрона, рассказанная в одних эпизодах с тонким юмором, в других с едкой сатирой,— это первое и притом несомненно удачное использование жанра фантастики прогрессивным итальянским кино.

Этим фильмом Уго Грегоретти подтвердил свою приверженность рабочей теме, затронутой им еще в его фильме-дебюте «Новые ангелы». В нем он одним из первых в Италии показал молодую и жизнеспособную поросль итальянского пролетариата — рабочих крупного современного промышленного предприятия (это их он любовно называет «новыми ангелами»).

Необходимость прибегать, обращаясь в Италии к рабочей теме, к форме то «исторического», то «фантастического» фильма проясняет судьба произведения, вышедшего в том же 1963 году; практически оно так и осталось неизвестным широкому зрителю, хотя и привлекло внимание кинокритики. Поэтичный, глубоко волнующий фильм режиссера Джузеппе Фины «Тонкая кожа» мелькнул в итальянском прокате лишь в провинции и исчез с экрана, а зарубежный зритель о нем и не слыхал: фильм под таким названием даже не значится в официальных итальянских справочниках.

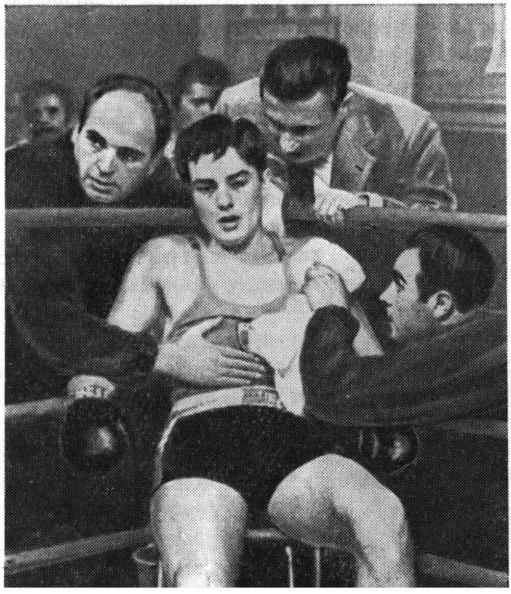
Молодой режиссер рассказывает подлинную историю одного миланского рабочего, открывая зрителям все то, что скрывается за нарядным фасадом и «экономического чуда» и его «столицы» — промышленного Милана: муку, которую принимают тысячи рабочих, выезжающих на работу из окрестных селений ни свет ни заря и теряющих ежедневно по 3—4 часа в переполненных поездах; лишения, усталость, вечную спешку, делающие отношения между людьми поверхностными и холодными; нечеловеческие условия труда, отнимающие у рабочего возможность мыслить и чувствовать; произвол хозяев; злоключения приехавших в Милан в поисках работы южноитальянских крестьян; конфликт между привязанными к земле стариками и молодежью, желающей работать на заводах. К этому пере-

«Машинист». Режиссер П. Джерми

чню проблем и мотивов, затронутых в фильме, добавляется мучительная история любви, полностью зависящая от внешних причин — у молодых героев фильма нет ни крыши над головой, ни времени на любовь: даже ночь они не могут провести вместе, так как он работает в дневную, а она — в ночную смену... (Этот мотив ранее лег в основу комедийного эпизода «Ренцо и Лючана», поставленного Марио Моничелли в фильме нескольких режиссеров «Боккаччо-70». Кстати, эпизод этот получился отнюдь не веселым и явно выпадал из общего контекста легкомысленного фильма; к тому же против него ополчилась цензура, и история о супругах-рабочих, обреченных фактически на постоянную разлуку из-за того, что они работают в разные смены, была изъята из прокатного варианта.)

Джузеппе Фина, как говорит итальянская пословица, бросил слишком много мяса на одну сковородку: фильм, несомненно, перегружен всеми этими переплетающимися между собой и дополняющими друг друга темами и мотивами. Но ведь именно их совокупность и образует реальную, повседневную жизнь миланского рабочего, и желание режиссера сказать сразу обо всем понятно.

«Рокко и его братья». Режиссер Л. Висконти



Значение этой картины для итальянского кино, на наш взгляд, в том, что она, вслед за «Рокко и его братьями» и в развитие этого фильма Висконти, реалистически показала жизнь типичной итальянской рабочей семьи «в разрезе», показала ее в неразрывной связи с теми социальными и, особенно, производственными конфликтами, которые существуют в современной итальянской действительности.

Обращение к литературе

Одним из краеугольных камней эстетики послевоенного кино Италии был программный отказ от обращения к литературе: неореализм стремился к возможно более непосредственному постижению жизни и действительно был связан с ней тысячью живых нитей. Да тогда кино не нуждалось в заимствованной литературной опоре — кинодраматургию создавали писатели, пришедшие в кино; они подсказывали сюжеты, создавали сценарии, специально работали над диалогом. Конечно, нет правил без исключения: несколько значительных фильмов, поставленных по литературным произведениям, итальянское кино подарило зрителям еще в 50—60-е годы — например, ленты по романам Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных» режиссера Карло Лидзани и «Семейная хроника» режиссера Валерио Дзурлини. И это отнюдь не было случайным: эти картины представляли собой экранизацию литературных произведений неореализма, полностью соответствующих духу и поэтике кино того времени.

И столь же закономерно, что теперь, когда итальянские кинематографисты в поисках прочной драматургической основы, ярких характеров и реалий рабочей жизни обратились к литературе, выбор пал на произведение писателя-неореалиста, одного из самых — наряду с Моравиа — «экранизированных» итальянских авторов: того же Пратолини.

Роман «Метелло» — первую часть трилогии Пратолини о становлении итальянского рабочего класса, о пробуждении классового самосознания у молодого рабочего, который постепенно превращается в активного борца,— ранее хотели экранизировать многие режиссеры — Висконти, Джерми, сам Болоньини, но они неизменно наталкивались на непреодолимые препятствия. И вот, пятнадцать лет спустя после выхода романа, история флорентийского парня, вступающего в жизнь и борьбу на пороге нового, двадцатого века, наконец, воплотилась на экране. Фильм получил высокую оценку критики, имел успех на Каннском фестивале; он, как и роман, знаком нашему зрителю. «Это удачнейший пример того внутреннего согласия между кино и литературой, которого, несомненно может и должно достигать хорошее кино»,— справедливо писал о фильме рецензент газеты «Паэзе сера».

Болоньини — тонкий мастер экранизации. Вслед за Васко Пратолини он ведет нас на рабочие окраины Флоренции, по ее древним узким улочкам, погружает в атмосферу тех лет, когда делало свои первые шаги рабочее и социалистическое движение. Он показывает нам не только воспитание классового, социального сознания своего героя, но и воспитание его чувств. Верно следуя роману, режиссер рассказывает нехитрую историю Метелло Салани — сына утонувшего в Арно лодочника-анархиста, рано оставшегося круглым сиротой. Метелло становится каменщиком — в центре фильма забастовка строительных рабочих во Флоренции в 1902 году (несмотря на все различие жанров и стилистики, у «Метелло» немало общего с «Товарищами» — это, пожалуй, единственные два значительных произведения о заре рабочего движения в Италии). Первые любовные увлечения, призыв в армию, женитьба на дочери товарища по работе, участие в забастовке, в отчаянных схватках с полицией, тюрьма, наконец, победа стачечников — вот основные этапы жизни Метелло. В некоторых сценах фильм набирает большую силу, передавая накал народной борьбы той эпохи (эти сцены живо перекликаются с сегодняшней борьбой, что остро ощущали итальянские зрители). Это, прежде всего, проникнутые духом солидарности кадры, показывающие тогдашних революционеров-анархистов с их благородными, но утопическими идеями; это трагическое столкновение рабочих с конными карабинерами, разгоняющими участников похорон погибшего на работе каменщика лишь за то, что они несут красные знамена; это сцена, в которой стачечники в порыве гнева и отчаяния бросаются против штрейкбрехеров, под пули карабинеров; это, наконец, сцена финальной победы.

Но немало места в фильме, как и в романе, уделено личной жизни Метелло, так неразрывно связанной с его жизнью социальной. Привлекательный образ Метелло Салани, превратившегося в ходе борьбы в вожака, воплотил эстрадный певец Массимо Раньери, впервые открытый для кино в этом фильме режиссером Болоньини. Этот кумир итальянской молодежи сам вырос в нищете, был «скуньиццо» — уличным мальчишкой — и на собственном опыте познал тяготы жизни бедняков.

«Метелло» — широкое полотно народной жизни начала нашего века, носящее многие специфически итальянские черты. Фильм, как и роман, лиричен, проникнут духом своеобразного «народничества» — наивного и сентиментального. Необычна для картины на рабочую тему сама его стилистика: она очень живописна, краски ее нежны и мягки.

В свое время критик Лев Аннинский весьма точно почувствовал внутреннюю близость образа Метелло Салани герою горьковской «Матери», гениально перенесенному на экран в фильме Всеволода Пудовкина: он так и назвал свою рецензию в журнале «Советский экран»: «Павел Власов из Флоренции». В самом деле «Метелло» — красноречивый пример несомненного влияния творчества Горького на Пратолини, а также творчества Пудовкина и вообще нашего кино 20-х — 30-х годов на итальянское прогрессивное киноискусство. Однако стилистика ленты Болоньини, ее живописное решение помешали Аннинскому «принять сердцем» «Метелло». На просмотре этого фильма, у критика, по его словам,

возникли отвлекающие его живописные ассоциации с полотнами импрессионистов, с картинами Ренато Гуттузо. Если быть точными, то ассоциации в первую очередь возникают с полотнами художников тосканской школы — в частности, «певца Флоренции» художника 30-х годов Розаи. Но почему живописные ассоциации должны мешать восприятию фильма? В лучших сценах мастерское использование цвета (оператор Эннио Гуаррньери) становится действенным компонентом кинематографической выразительности и придает «Метелло» немалую дополнительную силу воздействия. Требование «жесткой черно-белой» хроникальной «стилистики», на котором настаивает Л. Аннинский, сделанное им противопоставление «Метелло» двум другим лентам итальянского «политического кино» — «Сакко и Ванцетти» и «Люди против», кажется нам излишне категоричным и неоправданным, тем более что обе эти ленты отнюдь не черно-белые, как полагает критик, а тоже цветные, причем цвет использован в них также весьма изобретательно, хотя, конечно, решены они в ином, чем «Метелло», стилистическом ключе.

Да, несомненно, «Метелло» в целом фильм мягкий, лирический, изящный, красивый, но красота его не переходит в красивость. К тому же ведь недаром Флоренция, где происходит действие фильма, считается жемчужиной среди итальянских городов, а название ее означает — «цветущая». Красивы своей внутренней убежденностью Метелло (Массимо Раньери) и его верная подруга Эрсилия (Оттавия Пикколо), люди в расцвете сил. И все это ничуть не мешает фильму в своих лучших эпизодах взрываться подлинной страстью и яростью классовой битвы, верно раскрыть ее смысл.

Куда идет Масса?

Попытку проследить влияние процессов, происходящих в современном буржуазном мире, на психологию, личность рабочего первым сделал Микеланджело Антониони.

В фильме «Крик» (1957 год, в нашем прокате — «Отчаяние»), считающемся «переходным» — от раннего периода творчества режиссера, когда он средствами неореализма исследовал жизнь буржуазии, к «классическому», типично антониониевскому, когда он выработал собственную манеру, стилистику, поэтику,— Антониони в первый и единственный раз выбрал в качестве героя рабочего (не следует, впрочем, забывать, что принесшие ему первую славу документальные ленты тоже были посвящены жизни простых тружеников). Его Альдо смутно ощущает себя жертвой царящих в капиталистическом обществе не только социальной несправедливости и эксплуатации, но и взаимного непонимания, душевной черствости — словом, того, что получило в социологии и искусстве название некоммуникабельности, отчуждения и стало основным содержанием фильмов того же Антониони в 60-е годы. В то время, как его товарищи бастуют, Альдо, как неприкаянный, утратив прежние человеческие контакты и не обретя новых, бродит по пыльным, выжженным солнцем дорогам, подобно героям Феллини. Он несчастен не только потому, что у него нет работы и крова, но и потому, что ему некому открыть душу. Это был новый мотив в итальянском кино, новый оттенок в освещении тематики, известной со времени неореализма. Возвратившись после странствий в родной поселок, но не в силах преодолеть свое одиночество, Альдо с криком отчаяния бросается вниз головой с какой-то вышки и разбивается о камни пустынного заводского двора в то время, как неподалеку, за оградой, идет схватка забастовщиков с полицией...

Фильм получился неубедительный, гибридный.

Трагедия Альдо в те годы не могла взволновать зрителей.

Неуспеху способствовало и холодное исполнение роли рабочего актером-иностранцем (Стив Кокрэн). Известны слова Чезаре Дзаваттини — идеолога неореализма, с которыми он обратился к Антониони после провала фильма. «Предоставь рабочими заниматься нам,— так или почти так сказал он Антониони.— Ты ведь их не знаешь. Продолжай лучше показывать буржуев и их проблемы».

«Товарищи». Режиссер М. Моничелли

Двадцать лет спустя к теме человеческого отчуждения, жертвами которого в буржуазном обществе становятся не только представители правящих классов, но в определенном смысле и эксплуатируемые, обратился режиссер Элио Петри. Теперь, в нынешнем обществе потребления и сверхэксплуатации, глубокая верность мысли Маркса о том, что при капитализме отчуждается не только труд рабочего и продукт труда, но и самая его личность, стала самоочевидной. Человеческое отчуждение — социальная болезнь буржуазного мира, поражающая не только светских героев тетралогии* Антониони, но и некоторых наименее устойчивых, оторванных от массовой борьбы тружеников — тех, кто еще не противопоставил угрозе отчуждения свой сознательный протест, силу рабочей солидарности, коллектива, организованности.

Герой Петри — один из них; о том, что он представляет не сознательный авангард, а отсталую, неустойчивую часть рабочих, свидетельствует и само его имя — Лулу Масса. Образ токаря Массы весьма своеобразен и далек от всех знакомых штампов. Лулу — типичный продукт и одновременно жертва общества потребления: все его помыслы направлены лишь к увеличению сдельного заработка. «Главное,— говорит он,— чтобы ничто не мешало, не отвлекали никакие мысли от единственной задачи: сосредоточиться и «вкалывать». А нормы с каждым днем возрастают и выполнять их в состоянии только один Масса. Но работу его — чисто механическое чередование движений, как понимает сам Лулу, может делать даже обезьяна (как тут не вспомнить слова Антонио Грамши о капиталистической эксплуатации рабочего, который «понимает, что его хотят довести до состояния дрессированной гориллы»)*. Впрочем, превращение рабочего в придаток конвейра показал нам в кино еще Чаплин, и гротескные кадры, изображающие «сконцентрировавшегося» Лулу, отмечены подлинно чаплиновской сатирой. Но Лулу в отличие от героя «Новых времен» — времена нынче ведь еще более «новые»,— заражен духом потребительства, интегрирован обществом потребления — у него и комфортабельная квартирка, и малолитражка, и два телевизора — один в гостиной, куда не пускает сожительница, чтобы он там не наследил и не насорил,

* «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня».

* А. Грамши. Соч. в 3-х томах, т. 3, М., 1957, стр. 444.

а другой — портативный — на кухне, его Лулу смотрит — неотрывно и самозабвенно— в редкие минуты отдыха...

На первый взгляд, Лулу Масса не так уж далек от старого, доброго Андреа Маркоччи — героя фильма Джерми: у него тоже полно семейных неприятностей, и, несмотря на резкость характера, он тоже трогательно любит и сынишку и другого ребенка — сына женщины, с которой живет, тоскуя об ушедшей от него жене (дети — мотив надежды, грядущего поколения, которое придет на смену страдающему от социальной несправедливости нынешнему поколению, и он звучит в картине Элио Петри в общем почти так же, как в «Похитителях» или в «Рокко» и в «Машинисте»). Лулу тоже болезненно переживает приближение старости, тоже считает себя непонятым, обиженным, страдает от одиночества. Но приметы времени в фильме Петри совсем иные: если одиночество Машиниста было временным и, в сущности, мнимым, если тот мог пойти к друзьям в тратторию пропустить стаканчик, побеседовать по душам, спеть под гитару задорную песенку, то Лулу Массе не дано даже этого — он действительно внутренне одинок, живет в замкнутом мирке своей «модерновой» квартирки-клетки, телевизоров и жутковатых безделушек-игрушек, разных сувениров и призов за фантастически высокие показатели в работе. А на заводе он уже настоящий автомат, полуробот и напоминает скорее «идеального рабочего» Омикрона...

Режиссер и исполняющий главную роль Джан Мария Волонте — самый выдающийся актер сегодняшнего итальянского кино — трактуют образ Лулу иронически, подчас гротескно, но всегда при этом весьма серьезно; характер его дается в развитии, в процессе — очень медленном, непоследовательном — становления его классового самосознания. Главное отличие Массы от машиниста Маркоччи в том, что Лулу — жертва крайнего отчуждения; это не просто неврастеник, но человек, доведенный сверхэксплуатацией до грани безумия. Еще немного — и он сам попадет в тот сумасшедший дом, куда ходит навещать своего сошедшего с ума друга по работе. «Отчуждение» личности Массы происходит буквально на глазах зрителей. Чего стоит, например, его монолог в начале фильма о том, что человек — это, в сущности, предприятие, все его органы и части тела — заводские цеха, пища — сырье, все остальное — отходы... Или же трагедия Массы, которого тяжкая усталость лишила даже способности быть мужчиной — ночью он спит, как убитый, а утром надо спешить на работу (опять тот же мотив, что в «Ренцо и Лючане» Моничелли и в «Тонкой коже» Фины).

Но этот издерганный, выжатый, как лимон, насквозь больной, несмотря на свои тридцать с небольшим лет, человек, эта «дрессированная горилла», начинает мыслить и становится опасной для своих хозяев. Для этого, правда, потребовалось, чтобы машина оторвала Лулу палец: только такой толчок помог ему осознать, во что он превратился в погоне за деньгами. И Масса становится мятежником, бунтарем; но тут за сознание, за душу этого бывшего «образцового рабочего» начинается спор между профсоюзниками, проповедующими единство в организованной борьбе, и студентами-леваками, забивающими головы несознательным рабочим своими анархистскими, по существу, глубоко вредными, демагогическими маоистскими лозунгами (надо сказать, что в этом фильме впервые в итальянском кино подчеркивается опасность экстремистских настроений в рабочей среде и убийственно едко высмеиваются левацкие демагоги).

Поначалу Масса чуть было не превращается в добычу этих анархиствующих папенькиных сынков, на деле глубоко равнодушных к судьбе рабочих и именно поэтому так легко толкающих их на провокации. Но затем, много выстрадав и передумав, уволенный с завода Масса осознает тщету мещанского потребительства, а также понимает — пусть еще не слишком ясно, не до конца — что правда не на стороне оглушивших его своей левацкой шумихой студентов, а на стороне профсоюза. Хотя повседневная, настойчивая деятельность профсоюзных активистов казалась ему, нетерпеливому южанину, слишком медленной, постепенной, но именно они, а не леваки,

объявили забастовку и добились восстановления Массы на работе. И все-таки неясно: понял ли он на этом повороте своей жизни, что открыть дорогу рабочему классу к лучшему будущему способны только солидарность, коллективная борьба за социальную справедливость, переход на осознанно классовые позиции. Фильм не дает четкого ответа на этот вопрос. Но несомненно одно — в сознании Массы произошел сдвиг, он сделал первый шаг по пути к своему освобождению.

Конечно, образ Лулу Массы немало выиграл бы, если бы акцент делался не на болезненных, патологических состояниях героя, так же как фильм в целом выиграл бы, не будь в нем «вставной» эротической сцены сомнительного вкуса. Внесена эта сцена явно по коммерческим соображениям, хотя надо признать, что подана она несомненно в ироническом плане. Но главное, фильм зазвучал бы по-другому, если бы финал его был более четким и не допускал ложных толкований. Хотелось бы также — и это было бы вполне закономерно при показе жизни большого предприятия (предположительно — заводов ФИАТ в Турине) — увидеть в фильме деятельность не только профсоюзных активистов, но и местной ячейки компартии. Хотелось бы почувствовать и связь между отдельными выступлениями рабочих и общей борьбой итальянских трудящихся во главе с коммунистами за глубокие преобразования, способные открыть стране путь к социализму... Ведь чем серьезнее поднятые в фильме проблемы, тем серьезнее и требования к нему.

«Рабочий класс идет в рай» вызвал в Италии широкую дискуссию. Он подвергся яростным нападкам со стороны «леваков», в частности, на фестивале «свободного кино» в Порретта-делле-Терме. На международном кинофестивале 1973 года в Канне фильм разделил главный приз с другим итальянским политическим фильмом — «Дело Маттеи» режиссера Франческо Рози. В Риме, в промышленных городах Севера, проводились массовые обсуждения фильма — явление в Италии редкое — с участием Петри, Волонте, автора сценария писателя Уго Пирро, на которых выступали рабочие и студенты. Прогрессивные газеты посвятили фильму «круглые столы», поместив выступления и статьи видных критиков, социологов, политических деятелей.

Как бы резюмируя результаты этих дискуссий, газета «Унита» писала: «Раздаются критические замечания по поводу концовки фильма. Хотя некоторые считают ее разочаровывающей, пессимистической, главный итог фильма, то, что вытекает из него в целом, включая и концовку, правильны. Итог этот не назидателен, а реалистичен: борьба предстоит долгая и упорная». Но без такой борьбы «рая» не достигнуть: «если даже выиграна одна битва, то война еще продолжается».

Страсти по-итальянски, или Назад к верпзму

Число фильмов на рабочую тему в итальянском кино в последние год-два быстро растет. После успеха у зрителей ленты «Рабочий класс идет в рай» можно сказать, что эта тема становится «модной» — со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями: издержками, компромиссами, уступками коммерции, внедрением в ткань картин развлекательных штампов. Общество потребления стремится превратить в «товар» даже произведения, проникнутые духом социальной критики и протеста. И это закономерно диктуется не только коммерческими, но и идеологическими соображениями. Однако есть у итальянского кино рабочей темы слабости и недостатки, так сказать, еще и внутреннего порядка. Подавляющее большинство лент о жизни рабочих отмечены налетом сентиментальности, центр тяжести в них, в конечном счете, сдвигается из сферы социальной в сферу чувств, страстей, эмоций. Кроме того, герои их, как правило, одиночки, почти все внимание авторов сосредоточено на исследовании их психологии. К тому же, почти всегда это отсталые южане, люди несовременные по своим взглядам и воспитанию и неуправляемые в силу своего бурного темперамента. Вольно или невольно авторы таких фильмов смотрят на своих героев несколько со стороны, если не свысока, хотя и относятся к ним с сочувствием и симпа-

«Метелло». Режиссер М. Болоньини

тией. Самодовлеющая эмоциональность, сентиментальность, «поправки» на южноитальянское происхождение — все это не просто дань давней традиции веризма — этой итальянской разновидности натурализма в литературе и искусстве, но еще и тяжкий груз, который тянет «рабочее кино» назад, чуть ли не ко временам «Стали». Только немногим художникам удается, как мы видим, подходить к рабочей теме по-современному, рассматривать ее в контексте реальной социальной действительности. Большинство же итальянских режиссеров — увы! — не в силах вырваться из тисков изжившей себя традиции и ограниченных мелкобуржуазных, расплывчато демократических представлений.

Для подтверждения этой мысли назовем несколько новых картин, созданных с лучшими намерениями и в какой-то мере отражающих подлинную рабочую жизнь.

Теплый прием у зрителей и критики встретил показанный на Каннском фестивале 1974 года фильм Луиджи Коменчини «Преступление на любовной почве» со Стефанией Сандрелли в главной роли. В центре его — исследование психологии рабочего-северянина и девушки-южанки, полюбивших друг друга. Кармела приезжает в рабочий поселок на Севере Италии с далекой Сицилии вместе с огромной семьей и поступает на завод, где работает молодой рабочий Нулло. Любовь их трудная — слишком велико различие в воспитании, нравах, привычках (например, честь Кармелы ревниво оберегает ее брат). Вдобавок Нулло — против церковного брака, на котором настаивают Кармела и ее родные. Назревает разрыв. Но в это время девушка тяжело заболевает — она отравилась вредными испарениями в цехе. Когда она умирает, потерявший от горя голову Нулло убивает хозяина завода...

Действие фильма происходит в поселке Чинизелло-Бальзамо близ Милана, где Коменчини снимал на натуре — там он нашел нищие бараки, в которых ютятся рабочие-эмигранты с Юга. Впечатляющи кадры, правдиво показывающие серые и туманные дымные заводские поселки вокруг Милана, этой промышленной столицы Севера, трогательны сцены сильной и чистой любви юной Кармелы и Нулло. Но всего этого еще недостаточно, чтобы безоговорочно восхищаться фильмом, как поступили авторы некоторых корреспонденций из Канна, опубликованных в наших газетах. Сегодня к рабочей теме нельзя подходить так, как несколько десятилетий назад.

Например, в начале фильма мы мимоходом узнаем, что Нулло — член заводского совета (фабзавкома), но далее мы нигде не видим этой его деятельности; все, что мы узнаем о нем из фильма, остается в рамках сугубо индивидуальных, личных, а убийство хозяина из чувства мести находится в явном противоречии с той экспозицией, какую характер Нулло получает в начале фильма. Да и легковесный, отчасти тенденциозный показ коммунистов из местной секции компартии вызывает чувство недоумения, если не протеста.

Более значительным представляется фильм, созданный Витторио Де Сика по сценарию, написанному его давним соавтором и единомышленником, писателем и кинодраматургом, Чезаре Дзаваттини. Он называется «Короткий отпуск» и посвящен судьбе итальянской женщины-работницы. Творческий дуэт двух старейших мастеров итальянского прогрессивного кино, возвратившихся к социальной тематике, достиг, как и в прежние времена, успеха благодаря счастливому сочетанию серьезного подхода к важной социальной проблеме и тонкого психологизма, поэтичности, глубокой гуманности.

Отправная точка здесь та же, что и в тех фильмах, о которых мы говорили выше: героиня фильма Клара (ее играет актриса Флоринда Болкан) эмигрирует со своей семьей из голодного селения в Калабрии на север — в туманный и холодный Милан, где ей, единственной в семье, удается найти работу. Начинается жизнь, полная труда, лишений, забот. Каждый день она преодолевает долгий путь на работу и с работы. Клара едва умеет читать, единственная ее радость — музыка, но ей приходится удовлетворяться лишь песенками, которые передают по радио. В конце концов здоровье женщины не выдерживает непосильной физической нагрузки, хронического недоедания, повседневных огорчений — она заболевает туберкулезом. В легочном санатории для нее начинается, как ни странно, новая и счастливая жизнь. Перефразируя слова Аполлинера, говорившего, что «болезни это путешествия бедняков», можно сказать, что болезнь для работницы Клары — своего рода отпуск. Впервые за долгие годы она имеет возможность слушать хорошую музыку, беседовать с новыми знакомыми, для нее открывается неведомый дотоле мир книг; более того — в сердце женщины вспыхивает любовь к молодому механику, также находящемуся в санатории. Вместе они мечтают, строят планы на будущее... Но «отпуск» Клары короток — здоровье ее поправляется и она должна возвратиться к прежней беспросветной, тяжкой жизни, к бесконечным поездкам в пригородном поезде, к изматывающему нервы конвейеру...

В настоящее время вопрос о положении женщин, особенно работниц — один из важнейших вопросов социальной жизни Италии. Вопрос этот особенно обострился в связи с борьбой вокруг закона о разводе, с навязанным реакцией референдумом о разводе, закончившимся, как известно, убедительной победой прогрессивных сил. Поэтому фильм о женщине-работнице, ее постепенном пробуждении к сознательной жизни привлек большое внимание. Он мог стать важной вехой в итальянском кино о жизни рабочих. Однако и в нем центр тяжести скоро смещается из сферы социальной, в сферу узко личную и на первое место выходит короткий роман Клары, а серьезно и остро начатый разговор о современном положении женщины-труженицы обрывается на полуслове...

Но даже такие произведения, как «Преступление на любовной почве» или «Короткий отпуск», сильно выигрывают в сравнении с некоторыми фильмами, использующими рабочую тематику в явно спекулятивных, если не во враждебных рабочему движению целях. «Рабочая» проблематика тесно переплетается в таких фильмах со «страстями по итальянски»: ревностью, откровенными любовными сценами, ссорами и убийствами.

Для итальянского псевдорабочего кино весьма характерен фильм режиссера-писателя Альберто Бевилакуа «Калифша», поставленный им по собственному одноименному роману. Мы назвали бы эту ленту социалреформистской или, на итальянский манер,— патерналистской. Хозяин предприятия показан

в ней как строгий, но заботливый и любящий отец рабочих. Герой этой наивной и довольно пошлой ленты — промышленник, которому удается достигнуть на своем заводе «классового мира». В момент забастовки он добивается «взаимопонимания» с рабочими благодаря страстной любви одной из своих работниц, молодой и соблазнительной вдовы, самоотверженно помогающей хозяину наладить контакт с рабочими, несмотря на то, что ее муж был убит полицейскими...

В этом же ряду стоит комедия из жизни рабочих Лючано Сальче «Профсоюзник», которая была названа газетой «Унита» «оскорбительной для рабочего движения». Это серия откровенно пошлых сценок и анекдотов, идущих «на фоне работы конвейера». В таком же духе сделан и показанный по телевидению фильм «Никотера», под «пролетарской» вывеской которого скрываются весьма путаные идеи. (Впрочем, сам по себе факт обращения к рабочей теме на итальянском телевидении по-своему тоже достаточно характерен: «Никотера» п е р в ы й в Италии телефильм о рабочих.)

Рабы общества потребления

В современном итальянском кинематографе есть целая группа фильмов, стоящих несколько особняком. С одной стороны, эти кинопроизведения имеют непосредственное отношение к рабочей теме, с другой — они настолько специфичны, что требуют отдельного разговора. Зарезервируем за собой право когда-нибудь вернуться к картинам этого рода, а пока что лишь кратко упомянем о них: это фильм об итальянских эмигрантах, настоящих, отправившихся на поиски работы за границу, а не просто с голодного Юга на более сытый Север, как в тех лентах, о которых мы до сих пор говорили. Рассказы об итальянце за границей всегда привлекали итальянских режиссеров, поскольку открывали перед ними богатые и разнообразные возможности. Во-первых, в необычных, остраненных условиях можно полнее и ярче раскрыть типичный итальянский характер; во-вторых, в сравнении легче подвергнуть критике, осмеянию как отечественные нравы, привычки, предрассудки, так и иностранный образ жизни и мыслей; в-третьих, такие фильмы позволяют показать (чаще всего — в критическом ключе) хваленую заграничную действительность, истинное лицо Америки, Швейцарии или Швеции. Эта традиция итальянского кино идет еще от таких фильмов, как «Смог», как социальные комедии с участием Сорди — «Дьявол», «Итальянец в Америке», «Лондонский туман» и многие другие.

Но нас здесь интересуют не все фильмы об эмигрантах, а только те, которые вскрывают социальные п р и ч и н ы, заставляющие рабочих покидать свою родину, и то, как им живется на чужбине. Лишь за последнее время в Италии появилось несколько таких лент. Назовем хотя бы фильм Луиджи Дзампы — «Красивый, честный итальянский эмигрант в Австралии хотел бы жениться на несостоявшей ранее в браке соотечественнице» (с Альберто Сорди и Клаудией Кардинале в главных ролях); «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» Этторе Сколы (с Марчелло Мастроянни); и прежде всего — «Хлеб и шоколад» Франко Брузати (с Нино Манфреди в центральной роли).

Сейчас основная волна итальянской эмиграции направляется уже не за океан, а в Европу. Итальянцев, турок, греков, испанцев, арабов, эмигрировавших в поисках работы на чужбину, где они подвергаются дискриминации и сверхэксплуатации, ныне в ФРГ, Голландии, Швеции, Швейцарии насчитывается до 12 миллионов. Возникает множество совершенно новых проблем, в частности, проблема преодоления расовых предрассудков и укрепления интернациональной солидарности между этими современными рабами общества потребления и трудящимися стран, куда они эмигрировали; проблема формирования нового интернационалистского сознания. К исконному социальному неравенству здесь добавляется новое неравенство — неравноправное положение эмигрантов-рабочих. Эмигранты таким образом превращаются в новую резервную революционную силу на

Западе. Как писала английская газета «Санди телеграф», эти современные «легионеры Западной Европы» представляют собой потенциально взрывоопасную политическую силу. И может так случиться, что в будущей революции восставшие миллионы иностранцев пойдут одними из первых на штурм Бастилии западноевропейского «процветания».

Все эти мысли приходят в голову, когда смотришь внешне непритязательный, даже несколько наивный фильм молодого режиссера Франко Брузати «Хлеб и шоколад». Брузати до того, как дебютировать в режиссуре, работал на телевидении — он талантливый драматург и хорошо знаком с острыми проблемами современной итальянской жизни. По жанру его фильм — комедия, временами очень смешная, временами очень грустная, словом, настоящая «комедия по-итальянски», где комическое тесно переплелось с трагическим.

...Герой фильма Нино Гарофали эмигрировал в Швейцарию, где работает официантом и даже имеет возможность посылать деньги своей оставшейся в южноитальянском селении семье. Вместе с ним работают турок и испанец, рядом живет девушка, бежавшая из Греции «черных полковников» по политическим мотивам. Гарофали мучительно страдает не только от непривычной и нелегкой работы, но и от унижений, которым он непрерывно подвергается в чужой стране, от различного рода запретов, проявлений не только социальной, но и расовой дискриминации. Он не знает немецкого языка и почти полностью лишен всех человеческих контактов... Сперва Гарофали пытается приспособиться к чуждой ему среде и нравам и даже жалеет, что он не блондин: из-за черных волос все сразу узнают в нем «чужака». Но в финале фильма, после встречи с учительницей-гречанкой, после многих трагикомических злоключений и разочарований, Гарофали понимает, что дело не в том, чтобы внешне походить на богатых и сытых северных мещан, а в том, чтобы осознать свое положение пролетария-эмигранта и найти место — будь то в Швейцарии или Италии — в общей борьбе трудящихся за свои права и человеческое достоинство.

По словам Брузати, он хотел в своем фильме подвергнуть критике не столько порядки, существующие в Швейцарии (или других западных странах) и больно ранящие самолюбие и достоинство итальянцев-эмигрантов, сколько социальные, экономические условия в самой Италии, заставляющие тысячи активных молодых тружеников покидать родину.

«Крик». Режиссер М. Антониони

В картине немало удачных сцен и эпизодов — это комедийные сцены в ресторане, эпизод с итальянским миллионером, исполненный тонкого психологизма и острой социальной критики, это, наконец, и трагический эпизод в горах, где Нино встречает семейство потерявших образ человеческий и собственное достоинство итальянцев — живущих без документов «подпольных эмигрантов», которых хозяева используют за гроши на грязных и унизительных работах. Не все в фильме равноценно, нет в нем и стилистического единства. Но эта лента — нечто большее, чем обычная итальянская сатирически-бытовая комедия на социальную тему. Фильм по-настоящему современен: сила и значение его в том, что он, отражая новые условия, поднимает и новые проблемы, стоящие сейчас перед рабочим классом не только в Италии, но и в других странах европейского «общего рынка».

Судьба рабочих-эмигрантов становится одной из постоянных тем итальянского кино. На XVI Международном кинофестивале независимого кино в Ольбии был показан целый ряд документальных лент, посвященных этой волнующей проблеме. Вот названия некоторых из них: «Заметки о национальном меньшинстве», «Итальянцы в Монреале», «Южный поезд», «Эмиграция-68» и многие другие.

Герой с большой буквы

Наиболее значительным из всех итальянских фильмов о рабочих нам представляется лента режиссера Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти», с которой советские зрители впервые могли познакомиться на VII МКФ в 1971 году. Во-первых, это одно из немногих в мировом кино произведений из истории международного рабочего движения; во-вторых, и это главное, «Сакко и Ванцетти» — боевой и глубоко интернационалистский по своему духу фильм, впервые в итальянском кино выдвинувший на первый план образ рабочего вожака, сознательного революционера, героя, в котором давно испытывало необходимость прогрессивное итальянское киноискусство.

Идея создать фильм о расправе в Америке над двумя итальянскими эмигрантами, в свое время потрясшей весь мир, обсуждалась очень давно, еще во времена неореализма, но осуществить ее удалось только теперь.

У нас, в Советском Союзе, имена двух казненных на электрическом стуле профсоюзных активистов знают все, их привыкли слышать с детства: имя Сакко и Ванцетти носят фабрики, улицы, пароходы. В Италии же имена этих жертв расизма и классовой нетерпимости со времен фашизма привыкли старательно замалчивать. Поэтому рассказ о судебной расправе в США над Сакко и Ванцетти для многих итальянцев, особенно для молодых обладал потрясающей силой новизны и вызвал огромный интерес. Есть и еще одна причина широкого успеха фильма Монтальдо у итальянцев: в нем затронута извечная проблема эмиграции, дискриминации и преследования эмигрантов из Италии за границей. А главное, сам момент появления этого фильма придал ему особую актуальность: серия политических убийств в Америке, судебные процессы над участниками движения за гражданские права и прежде всего судилище над Анджелой Дэвис — все это очень сильно напоминало события 20-х годов, отображенные в фильме Монтальдо, сфабрикованный тогдашними «ястребами» процесс Сакко и Ванцетти.

...15 апреля 1920 года в городе Саут-Брейнтри были убиты и ограблены кассир местной обувной фабрики и сопровождавший его охранник. В преступлении обвинили двух итальянцев—профсоюзных активистов: рабочего-обувщика Николу Сакко и торговца рыбой Бартоломео Ванцетти. Полиция и судья прекрасно знали, что они не виновны, но процесс был необходим реакционным политикам. То были годы «великой красной паники», волна мощных забастовок сотрясала Соединенные Штаты. Широко развернувшееся рабочее движение буржуазная печать называла «восстанием против американцев», организованным коммунистами, анархистами, платными «агентами Москвы». На «красных» сваливали все — и безработицу и рост цен. Крайние реакционные силы начали поход

против профсоюзов. В этой атмосфере организованной травли, террора и были арестованы Сакко и Ванцетти — они давно были на примете у полиции.

И Сакко и Ванцетти имели неоспоримые алиби — оба в день преступления находились далеко от Саут-Брейнтри. Но суд подготовил лжесвидетелей. Близорукая бухгалтерша фабрики Мэри Сплейн «рассмотрела» в мчавшемся автомобиле лицо Сакко. Эксперт по баллистике «допустил возможность» того, что пуля, обнаруженная в теле убитого, была выпущена из револьвера Сакко. На месте преступления была найдена кепка, якобы принадлежащая Сакко, хотя точно такие носили тысячи бостонцев, и к тому же она была ему явно мала. И несмотря на то, что из 59 свидетелей обвинения всего пять «опознали» Сакко («убийцу») и только двое — Ванцетти («шофера»), а защита представила 99 свидетелей и блистательно доказала алиби обоих обвиняемых, Сакко и Ванцетти были признаны виновными.

Обо всем этом и повествует в своем фильме Монтальдо, и зрители напряженно следят за всеми перипетиями борьбы, развернувшейся вокруг двух жертв реакции. Режиссер собрал и изучил в США огромный материал — документы, газеты; он встречался с очевидцами и участниками процесса, с родственниками и друзьями казненных. Однако фильм при всей своей документальной достоверности (портретное сходство персонажей, съемки в тех местах, где происходили события и т. д.) не может быть воспринят как простая «реконструкция» истории. Это сюжетное, по-настоящему кинематографическое произведение, стилизованное под американские фильмы 30-х годов. И только в одном месте, где режиссер показывает охватившее весь мир движение в защиту Сакко и Ванцетти, он вплетает в ткань повествования кадры из подлинных документальных лент (как жаль, что среди них нет советской кинохроники тех лет!). Мы видим не только массовые выступления американцев, требующих свободы для Ника и Барта, но и демонстрации во многих других странах. В движении за спасение Сакко и Ванцетти участвовали миллионы людей во всем мире, свой голос в их защиту подняли Максим Горький и Альберт Эйнштейн, Бернард Шоу и Джон Голсуорси, Анри Барбюс и Ромен Роллан, говоривший, что этот процесс оскорбляет совесть мира.

23 августа 1927 года — после семи лет тюремного заключения, после того, как множество раз отчаяние сменялось в душах Сакко и Ванцетти надеждой, а надежда — отчаянием, в Чарлстонской тюрьме в Бостоне дважды зловеще мигнули лампочки. Произошло то, что Франклин Рузвельт тогда же назвал «самым ужасным преступлением, совершенным в нашем веке правосудием»...

Монтальдо создал фильм драматический, волнующий, интересный по форме, со своеобразным использованием цвета (начало и финал — черно-белые, а сам фильм цветной) и музыки (балладу о Сакко и Ванцетти поет Джоан Баэз), очень сдержанный, даже суровый по манере, а главное — фильм, в котором глубине политической мысли соответствует глубокая психологическая разработка образов обоих центральных персонажей. Ибо именно образы Сакко и Ванцетти делают фильм незабываемым. С большим проникновением, тактом, чувством меры режиссер и исполнители тщательно воссоздают психологические портреты двух столь несхожих между собой героев фильма.

Николу Сакко играет Риккардо Куччолла — до того мало известный актер, заново «открытый» Монтальдо. Его Сакко — нервный, слабый здоровьем, уже не молодой человек, который, кажется, вот-вот сломается, не выдержит страшного напряжения физических и нравственных сил. Но он преодолевает слабость, страх, болезнь и дает почувствовать всем — и палачам и товарищам — свое благородство, чувство собственного достоинства потомственного пролетария и честного труженика.

Образ Ванцетти рисует талантливейший Джан Мария Волонте. Его Бартоломео Ванцетти — само воплощение несгибаемой воли, силы борца, революционера, уверенного в своей правоте и в торжестве идей, за которые

«Сакко и Ванцетти». Режиссер Джулиано Монтальдо

он отдает жизнь. Сила эта «не хлещет через край», она выражается сдержанно, спокойно — она читается лишь в глазах Ванцетти, в гордой посадке головы, в тяжелых кистях его натруженных рук. Созданный Волонте образ Ванцетти — первый по-настоящему яркий образ сознательного пролетария-борца, активного и благородного героя классовой борьбы во всем итальянском кино. Именно в этом прежде всего и заключается прогрессивное значение фильма в целом. Особенно впечатляющи сцены разговора Ванцетти с губернатором и его последнее выступление на суде. Актер произносит подлинные слова Ванцетти о том, что он горд своей судьбой, ведь он, нищий итальянский эмигрант, никогда и не смел мечтать о том, что его имя останется жить в веках, будет живо и тогда, когда все могущество, весь социальный строй тех, кто сейчас посылает его на электрический стул, превратится в пыль и прах, уступив место новому, справедливому и свободному обществу.

Фортунато вступает в борьбу

Закончить эти заметки о кино рабочей темы в Италии хочется фильмом, который нам кажется примечательным: «Тревико-Турин» режиссера Этторе Сколы.

Это скромная, сравнительно небольшая лента и снята она на обычной и на 16-миллиметровой пленке, чтобы удобнее было демонстрировать ее в рабочих клубах. В чем же ее сила? На наш взгляд, прежде всего в том, что в ней удивительным образом синтезировались опыт и проблематика итальянского рабочего кино. Целостность, чистота юного героя фильма, документальный дух ленты заставляют вспомнить работы неореалистов; вместе с тем, развитие традиционной тематики прогрессивного итальянского кино сочетается здесь с показом новых актуальных проблем рабочего движения, а герой, при внешней традиционности,— современен. Форма фильма новаторская — киноповествование переплетается с документальным репортажем, изображение перебивается титрами. Причем стиль произведения далек от всякой искусственности, выглядит свежо, естественно. Что же до проблематики, то эта полудокументальная лента очень емко вобрала в себя такие извечные проблемы, как внутренняя эмиграция южан на Север, конфликт между сознанием вчерашних отсталых крестьян и действительностью современного промышленного города, рост самосознания молодого пролетария,— словом, фильм как бы развивает, продолжает, показывая в сегодняшних условиях все то, о чем говорилось и в «Рокко», и в «Метелло», а отчасти и в картине «Рабочий класс идет в рай». И эта преемственность придает фильму «Тревико-Турин» неожиданную масштабность. За его бесхитростными «документальными» кадрами стоят большие проблемы, острые конфликты, многосложная

и противоречивая сегодняшняя итальянская действительность.

Тревико — селение на Юге Италии, неподалеку от города Авелино: там родился и режиссер фильма, видевший, как сотни юношей покидают родные края и отправляются пытать счастье в Милан или Турин. Уезжает в Турин на автомобильные заводы ФИАТ и герой картины — совсем еще юный, неопытный Фортунато Сантоспирито. Фортунато — по-итальянски — «счастливый»; этому пареньку действительно повезло: он едет в Турин «по вызову», который устроил ему местный священник, рекомендовавший его на работу за безупречное поведение и отсутствие политических убеждений. Но «вызов» еще не открывает перед Фортунато заветных ворот завода — надо ждать, пока освободится какая-нибудь вакансия. А когда Фортунато, наконец, попадает в цех, его ставят для начала уборщиком и суют в руки метлу. За «вызов», «за счастье» вступить в «семью ФИАТа» приходится платить — Фортунато становится жертвой жестокой эксплуатации.

Режиссер показывает нам все лишения, через которые проходят эмигранты в Турине, где правит монополия ФИАТ и где ей принадлежит все — от жилых домов до футбольной команды и газеты «Стампа». Мы видим изнанку жизни «автомобильной столицы» — страшные трущобы, грязные ночлежки, вокзальные залы ожидания, где греются бездомные эмигранты, ожидающие, когда освободится местечко на одном из заводов... Мы видим и моральные конфликты — пренебрежение некоторых северян к южноитальянскому «мужичью», горькие обиды, несправедливость. Все это Скола демонстрирует без нажима, как бы мельком, с объективностью документалиста. Но когда Фортунато поступает на ФИАТ, мы вдруг лишаемся возможности последовать за ним в цех, увидеть его на рабочем месте: на экране появляются титры: «Фортунато работает на конвейере», а потом: «Фортунато ссорится с мастером». И, наконец: «Фортунато отправляют на «Феррьере» (Феррьере — завод-ссылка, одно из предприятий ФИАТа, на которое направляют в виде наказания непокорных или проштрафившихся рабочих). Оказывается, съемочная группа, снимавшая фильм «на натуре» в Турине, не получила разрешения от администрации ФИАТа переступить порог предприятия, и титры, которые мы процитировали, возникли как наглядное свидетельство существующей в Турине системы угнетения и произвола и одновременно как форма протеста режиссера.

Но Фортунато — не пассивная жертва обстоятельств. Это, повторяем, современный, энергичный парень, видящий окружающий мир пытливыми, широко раскрытыми глазами. Он посещает ту площадь в Турине, где собираются и обсуждают свои дела эмигранты с Юга, он толчется перед воротами ФИАТа по воскресеньям и после работы, когда там вспыхивают стихийные митинги, ведутся жаркие споры на политические темы, обсуждаются вопросы профсоюзной борьбы и материального положения рабочих. Он ко всему прислушивается, охотно знакомится со старшими товарищами по работе, а также со студентами, ведущими пропаганду среди новичков ФИАТа. Упорный, настойчивый, он ясно отдает себе отчет в необходимости «стать сознательным» — только тогда он сможет превратиться из бесправного крестьянина в активного рабочего, начать борьбу за свои классовые интересы. Ценой новых лишений, отрывая время у сна, Фортунато учится в вечерней школе. Но еще лучшей школой оказывается для него дружба с рабочим, тоже южанином, коммунистом, руководителем партийной секции, который рассказывает ему о борьбе и целях Итальянской коммунистической партии.

Приходит к Фортунато и любовь, но она не отвлекает его от новых мыслей и интересов — напротив, бесконечные споры со студенткой Викки открывают ему на многое глаза. Именно Викки предостерегает юношу от соблазна поддаться демагогии хозяев и стать тем «образцовым рабочим», каким хотят видеть своих рабов руководители ФИАТа, умело проводящие политику «кнута и пряника». Викки вводит Фортунато в курс многих

проблем повседневной жизни туринской бедноты, показывает ему современные рабочие гетто империи всесильных Аньелли — хозяев ФИАТа. Но хотя Викки и нравится Фортунато, хотя ему с ней и интересно, он понимает, что с этой девушкой ему не по пути: Викки, хотя и порвала со своей буржуазной семьей и ведет работу в студенческих организациях, все же принадлежит к другому классу; ее умные рассуждения слишком абстрактны, ее левацкий экстремизм, нетерпимость, категоричность, подчеркнутая рационалистичность, отсутствие всяких предрассудков, граничащее с цинизмом, пугают и отталкивают Фортунато — он тоже вполне современен, но верит в чистые чувства и светлые идеалы. И Фортунато отдаляется от Викки, с головой уйдя в учебу; встречам с ней предпочитает беседы со старшими друзьями-коммунистами — они ему ближе и понятнее, они преподают ему азы классовой борьбы не по книгам, а на практике сотрясающих Турин забастовок...

Фортунато приходится нелегко, он измучен физически и нравственно, но по-прежнему себе во всем отказывает, ибо посылает почти весь заработок матери в далекое селение на Юге. Временами его охватывает отчаяние, он ощущает свое бессилие, одиночество в чужом городе. Кажется, достаточно лишь повода, чтобы это отчаяние прорвалось наружу. И вот однажды, когда Фортунато бежал, опаздывая на работу, он поскользнулся и упал. Рассыпался по мостовой его «обед», который он нес с собой на завод. В эту минуту лицо Фортунато искажает гримаса боли и ярости. Он испускает беззвучный крик, в котором — и немая жалоба и проклятие холодному, туманному Турину, бесстрастно взирающему на муки тысяч Фортунато своими роскошными витринами и огнями ярких реклам.

Но это лишь минутная слабость — Фортунато уже год, как стал рабочим ФИАТа, он чувствует себя сыном своего класса, он нашел свое место в жизни, пришел к пониманию, что первый этап его пути закончился, пора вступать в сознательную жизнь, в организованную борьбу рабочего класса...

Фильм «Тревико-Турин» широко обсуждался рабочими зрителями, молодежью, жителями Турина, имел большой успех на многих фестивалях прогрессивного итальянского кино. Его автор, Этторе Скола, в прошлом постановщик развлекательных фильмов, выбрал, подобно своему герою, путь нелегкой борьбы. «Тревико-Турин» стал заметным событием не только в рабочем, но во всем итальянском политическом кинематографе.

Советские зрители тоже по достоинству оценили эту ленту на VIII Международном кинофестивале в Москве.

●

Выполнило ли прогрессивное итальянское кино ту задачу, на которую указывал еще два десятка лет назад теоретический журнал ИКП «Ринашита» — отразило ли оно те сдвиги, что произошли в итальянском рабочем движении и в сознании рабочих, показало ли оно их массовую, организованную борьбу против капитализма?

Вряд ли сегодня уже можно дать на этот вопрос утвердительный ответ. Несмотря на всю нашу давнюю любовь и глубокое уважение к прогрессивному итальянскому киноискусству, приходится признать, что в этом отношении больше сделало кино документальное, чем игровое. Это режиссеры-документалисты создали такие впечатляющие ленты о забастовочной борьбе итальянского пролетариата, как «Аполлон» и «Контракт» Уго Грегоретти, автора «Омикрона», как «Палатка на площади» — фильм о стачке римских трудящихся, снятый группой кинематографистов под руководством актера Волонте, как «Концерт на фабрике» Маурицио Ротунди, «Смерть на работе» Владимира Черткова, как уже упомянутые нами ленты о рабочих-эмигрантах, как «свободные киножурналы», возникшие по инициативе Чезаре Дзаваттини, и многие другие произведения итальянского рабочего документального кино, с которым мы пока еще знакомы недостаточно и которое заслуживает самого пристального внимания и разбора. Ведь несомненно и то, что документальное кино оказывает весьма благоприятное влияние на кино игровое — подтвержде-

ние тому фильм «Тревико-Турин» и документальный стиль многих лучших итальянских социально-политических картин.

Но и игровое кино Италии, реалистически отражающее и историю рабочего движения и современную классовую борьбу, пусть пока еще медленно, но набирает силу. Закончены съемки фильма Франческо Мазелли «Миссия в фашистскую Италию», герой которого, рабочий-коммунист (роль его играет Волонте), отправляется в 30-е годы с заданием эмигрантского антифашистского центра в Италию, чтобы установить связь с подпольщиками. Объявлен фильм, посвященный жизни и борьбе славного сына итальянского народа — Джузеппе Де Витторио, много лет подряд возглавлявшего Всеобщую итальянскую конфедерацию труда, а затем Всемирную федерацию профсоюзов. Ставит этот фильм при поддержке ВИКТ режиссер Альфредо Анджели, а в основу сценария положена книга писателя-коммуниста Давида Лайоло «Ди Витторио, гуманный образ революционера». Кинематографисты, отдающие силы развитию в итальянском кино рабочей темы — и игрового кино и документального — в большинстве своем коммунисты или люди, участвующие в деятельности компартии в сфере искусства. Это Грегоретти, Монтальдо, Скола, Волонте, Коменчини и многие, многие другие, все смелые и талантливые мастера. Все это вселяет веру, что надежды, некогда высказанные на страницах журнала, который редактировал Пальмиро Тольятти, осуществятся.

Итальянские фильмы о рабочем классе, попытки их создателей подойти к рабочей теме «изнутри», реалистически раскрыть ее в сложном контексте политической и социальной действительности заслуживают тем большего внимания и уважения, если мы подумаем о тех трудных, подчас драматических условиях, в которых создаются эти произведения. Судьбы кино, показывающего жизнь трудящихся, оказываются неразрывно связанными с судьбами самого итальянского демократического и рабочего движения.

С одной стороны — чрезвычайно острая общая обстановка в Италии, объятой социально-экономическим кризисом, приобретшим устойчивый, постоянный характер. Длительное пребывание у власти христианских демократов — партии крупной буржуазии — выявило их неспособность разрешить стоящие перед итальянским обществом неотложные проблемы. Пропасть между правящими кругами и трудящимися стремительно углубляется — и это не скрыть никакими ухищрениями буржуазной пропаганды, средств массовой информации и массовой культуры, никакими разговорами об «интеграции» пролетариата в «обществе потребления». Этот миф развеивается столь же быстро, как развеялся другой миф — об итальянском «экономическом чуде».

О том, насколько решителен отпор, который итальянские рабочие дают сейчас всевластию монополий, говорит хотя бы такая цифра: лишь за первую половину 1974 года общая длительность забастовок на заводах Италии составила больше 50 миллионов рабочих часов! Но на рабочий класс ныне ложится и другая, столь же ответственная задача: встать заслоном на пути нового фашизма, пытающегося запугать страну террором, взрывами, убийствами, похищениями, ввергнуть Италию в хаос, в безумие, чтобы потом поставить у власти «сильное» правительство.

С другой стороны — не менее острая борьба кипит в самом кинематографе. Опасностей и препятствий на пути прогрессивного направления немало: безудержное проникновение голливудского капитала в сферу не только кинопроизводства, но и проката; произвол продюсеров; наступление реакционной идеологии, маскирующейся то как «аполитичное», «развлекательное» кино (порно-фильмы, фильмы ужасов, вестерны и детективы, проникнутые цинизмом и жестокостью), то как кино «политическое», а на самом деле — сознательно провокационное, сеющее социал-реформистскую или «левацкую» путаницу и разброд в рабочем классе Италии; колебания внутри самого лагеря левого кинематографа (например, крен в сторону болезненной эротики и натурализма у таких мастеров, как Пьер Паоло Пазолини, Бернардо Бертолуччи, Мар-

ко Феррери, или идейные шатания «патриарха» Роберто Росселлини, ныне снимающего апологетический фильм о послевоенном лидере христианских демократов Алчиде Де Гаспери); и, наконец, чисто количественный фактор: ведь радуясь успехам передового кино Италии, в том числе «рабочего», нельзя все же забывать, что пока-то его захлестывает лавина пошлого и пустого кинозрелища, составляющего еще — увы! — добрые д е в я н о с т о процентов итальянской кинопродукции...

Идет борьба и вокруг организационных форм существования прогрессивного кино: враждебные ему силы — от клерикалов до фашистов — всячески саботируют деятельность государственных киноорганизаций — «Итальноледжо», «Унителефильм», поддерживающих некоторые начинания передовых кинематографистов.

В то же время забастовочное движение трудящихся сектора кинопроизводства и проката все отчетливее сливается с борьбой демократической общественности против свертывания государственного киносектора, против цензурных преследований, за субсидии серьезным, подлинно художественным фильмам.

Пути развития кино, разрабатывающего рабочую тему, могут быть, как мы видели, весьма различны. Но важно то, что в этот процесс постепенно вовлекаются киномастера — члены рабочих партий, да и сами рабочие. Рабочие, следуя призыву Дзаваттини, создают коллективные «свободные киножурналы», снимаются в документальных лентах и снимают их сами, участвуют в массовых просмотрах, дискуссиях, обсуждениях фильмов на заводах и фабриках, на страницах левой печати.

Кино должно стать одним из средств классовой борьбы пролетариата, должно служить общему делу рабочего движения, более того — слиться с этим движением. А политическая эффективность этого оружия должна проверяться на месте — в первую очередь там, где живут и трудятся те, о ком создаются фильмы — на рабочих окраинах, на заводах, в профсоюзных клубах, в секциях массовых партий. Вот два вывода, к которым приходят передовые итальянские кинематографисты.

«Наиболее значительным явлением в кино Италии я назвал бы очень сильный подъем гражданственности, связанный с общим подъемом рабочего и демократического движения»,— говорил в интервью журналу «Советский экран» член руководства Итальянской коммунистической партии, глава отдела культуры ее ЦК товарищ Джорджо Наполитано.

На итальянский экран, властно отодвигая в сторону усталых, изверившихся героев и забавных легкомысленных персонажей, выходят новые герои, представители класса, утверждающегося на арене общественной жизни — вслед за Машинистом, Рокко и его братьями, Трабукко-Омикроном приходят уже обретшие классовое самосознание пролетарии Метелло, Бартоломео Ванцетти и юный Фортунато.

Развитие прогрессивного направления в киноискусстве Италии, условно обозначенного здесь как «кино рабочей темы», подтверждает мысль, высказанную лет сорок назад Антонио Грамши: «Возможно ли, чтобы «формально» новое мировоззрение вступало в мир в ином одеянии, чем грубое и непритязательное платье плебея? И все-таки историку, вооруженному всей необходимой перспективой, удается понять и установить, что первые камни нового мира, пусть еще грубые и неотесанные, прекраснее заката агонизирующего мира и его лебединых песен»*.

Акира Куросава

Как я работаю

Интервью корреспонденту «ИК»

Акира Куросава немногословен, он не любит давать интервью. Правда, приезжая в Советский Союз — на премьеру своего фильма «Под стук трамвайных колес» или для подго-

* А. Г р а м ш и. Соч. в 3-х томах, том 3, «Тюремные тетради», М., 1959, стр. 34.

Акира Куросава в Москве в период подготовки к съемкам фильма «Дерсу Узала»

товки к съемкам картины «Дерсу Узала»,— режиссер беседовал с советскими журналистами, рассказывал о работе над этими произведениями, высказывал свои взгляды на искусство. Но оставалась закрытой «святая святых» этого самого «таинственного», по определению западной прессы, режиссера, его творческая лаборатория, его профессиональные «секреты».

Обо всем этом — о принципах режиссуры, об этапах работы над фильмом, о роли художника и оператора в создании картины, о многих других важных профессиональных проблемах пойдет речь в интервью, которое Акира Куросава дал перед самым началом съемок картины «Дерсу Узала» сотруднику «Искусства кино» В. Головскому.

— *Г-н Куросава, вам приходилось экранизировать литературную классику. Каково ваше отношение к первоисточнику?*

— Уважительное и свободное. Вы знаете, что я переносил действие произведений Шекспира и Горького в Японию. Мне не раз довелось экранизировать вещи моего любимого писателя Сигюро Ямамото. Например, действие в его романе, послужившем основой для фильма «Под стук трамвайных колес», происходит в средневековье, в эпоху Эдо. Писатель изобразил в нем «остров сновидений» — прибежище крайней нищеты того времени. Я никому не говорил, что сделал с романом, и как же были все удивлены, когда увидели, что на основе романа из эпохи Эдо я поставил картину о сегодняшней Японии.

Я, как правило, работаю с несколькими сценаристами-единомышленниками. Каждый пишет свой вариант сценария, или же мы распределяем между собой сцены. Но последнее слово всегда остается за мной: только тогда я могу считать фильм своим, авторским. Так случилось и с картиной «Под стук трамвайных колес».

— *Как вы оцениваете роль художника в кино?*

— Мне кажется, что работа всех участников съемочного процесса, будь то художник, оператор, костюмер, гример или композитор, должна соответствовать замыслу режиссера, подчиняться его воле. Я поэтому никого не выделяю — ни художника, ни оператора. Но если, предположим, художник фильма талантлив, он безусловно может обогатить ви́дение режиссера, внести свой вклад в создание изобразительного ряда фильма.

— *Должен ли режиссер быть одновременно и художником фильма, то есть непосредственно работать над пластическим решением картины, «рисовать» ее?*

— Не считаю это обязательным. Просто восприятие режиссера должно быть пластическим, он обязан чутко улавливать образную структуру кадра, фильма в целом. Ведь кино — искусство зрелищное.

Тосиро Мифунэ, Сэцуко Хара и Масаюки Мори в фильме «Идиот»

— *Как складывается ваше сотрудничество с художником фильма? Какие задачи вы ставите перед ним и какова степень его творческой свободы?*

— Сначала я предоставляю художнику полную свободу: он делает все, что считает нужным. Затем мы вместе обсуждаем его предложения и решаем, каково будет направление нашей работы. Я, например, очень серьезно отношусь к подготовке декораций в павильоне. Обычно принято строить часть квартиры, чтобы удобно было снимать, а я прошу сделать квартиру целиком, чтобы актер чувствовал себя естественно, как житель этого дома. Тогда и мизансцена будет совсем иной.

— *То есть строится не выгородка, а, скажем, вся комната целиком, с четырьмя стенами?*

— Не совсем так. Четвертой стены может и не быть, просто я всегда стараюсь добиться абсолютной достоверности обстановки на экране. Если стена не нужна, мы ее не делаем, но и я и актер должны обязательно знать, что находится за ней, куда ведет дверь — в другую комнату или во двор, и что там происходит — в комнате или во дворе... В последних своих фильмах я предпочитаю строить легкие декорации на колесиках, это дает возможность «управлять» ими и облегчает работу кинокамер.

— *Когда вы пишете литературный сценарий, закладываете ли вы уже в нем изобразительное решение фильма или оно рождается позднее?*

— Поначалу образное ви́дение фильма у меня очень расплывчато, оно появляется постепенно—в процессе работы над декорациями, поисков мест действия. Из каких-то отдельных компонентов постепенно складывается образ будущего фильма. Сначала же меня заботит идея, сюжет картины, а не то, как это будет выглядеть на экране.

— *А в режиссерском сценарии вы используете систему раскадровки, рисунков?*

— Я никогда не делаю раскадровку рисунками. Работая над литературным сценарием, я иногда начинаю описание сцены с какого-нибудь приема, например, с наезда камеры; потом я описываю сцену, причем сам я не знаю, что будет дальше. Все должно вытекать одно из другого. Если герой должен в конце умереть, я, конечно, веду действие к смерти, но не знаю заранее, каким путем приду к ней. Раскадровка рисунками кажется мне каким-то искусственным приемом. Все должно быть естественно, подчинено замыслу режиссера, удобно для актеров.

— *Значит, изобразительное решение рождается непосредственно на съемке?*

— У меня безусловно еще до съемок складывается общее представление о будущем фильме, но оно, как правило, меняется в процессе работы на съемочной площадке. Если же все происходит так, как было задумано, то я как-то теряю интерес к фильму! Например, я всегда заранее продумываю систему освещения объекта: откуда и под каким углом

должен падать свет, как должны ложиться тени и т. д. Но — думаешь одно, а когда приходишь на площадку, все оказывается иным — и солнце падает с другой стороны, и тени ложатся не туда, куда следовало... Этим для меня и интересна работа над фильмом — постоянным творчеством, постоянным экспериментаторством, от начала до конца.

— *Но ведь есть еще съемочный план, утвержденный сценарий, график съемок. Видимо, ваше отношение к ним довольно свободное?*

— Да. Но в Японии привыкли к этим моим «чудачествам». Просто я думаю не о том, как снять, а — ч т о снять. Поймите, если хочешь создать что-то важное, интересное, техника становится делом второстепенным. Для меня очень существенна, например, тщательная отработка декораций. Когда мы снимали «Красную бороду», вся съемочная группа трудилась над тем, чтобы декорация лечебницы, где происходит действие, создавала ощущение старины. Каждая деталь обрабатывалась с учетом этой задачи, мы все понимали, как важно добиться атмосферы абсолютной достоверности. Расскажу такой случай. В доме доктора Нииде находился старинный секретер и как-то, случайно выдвинув один из ящиков, я с изумлением обнаружил, что внутренность его тоже отделана «под старину»; в нем даже лежали какие-то старые лекарства. Я спросил бутафора, зачем он это сделал, ведь по ходу действия ящики не должны выдвигаться. Пожилой бутафор удивился: «А если актер вдруг откроет секретер и увидит свежее дерево, он же не сможет играть...» Участники съемки привыкли доводить все до совершенства, привыкли к моему максимализму.

— *У вас постоянная съемочная группа?*

— Да, со многими я работаю со времен «Расёмона», то есть уже более двадцати лет. Иначе я бы не мог снимать. Главное на площадке — полное взаимопонимание.

— *Мы все время говорим о декорациях. Создается впечатление, что вы предпочитаете работать в павильоне.*

— Я снимаю, конечно, и на натуре. Мне хотелось только дать наглядный пример моей работы с декорациями. Немалая часть «Красной бороды» создавалась на натуре.

— *Зато «Под стук трамвайных колес», кажется, целиком создан в декорациях?*

— Существовал реальный поселок близ Токио, на территории городской свалки. Но мы выстроили рядом свой, почти такой же...

— *В современном кинематографе распространен иной метод: съемка на натуре, в естественных интерьерах. Другой режиссер, наверное, выселил бы на время обитателей реального поселка, чтобы снять там картину. Вы, вероятно, считаете это неприемлемым?*

Рекламный плакат фильма «Под стук трамвайных колес», выполненный А. Куросавой

— Я знаю, что сейчас все стремятся снимать в естественных условиях. Заманчиво, конечно, было бы и «Под стук трамвайных колес» снять на месте реальной свалки, где живут бедняки, но это было трудно осуществимо, хотя бы по финансовым соображениям: выселить жителей, купить территорию — такое мне не по карману. А с другой стороны, и это, пожалуй, самое главное,— декорация открывает перед режиссером дополнительные возможности. Например, стены передвигаются на колесиках и можно снимать с разных точек двумя-тремя камерами.

— *Вы постоянно снимаете несколькими камерами?*

— Постоянно.

— *И какое количество дублей вы делаете?*

— Почти всегда один.

— *Это очень трудно.*

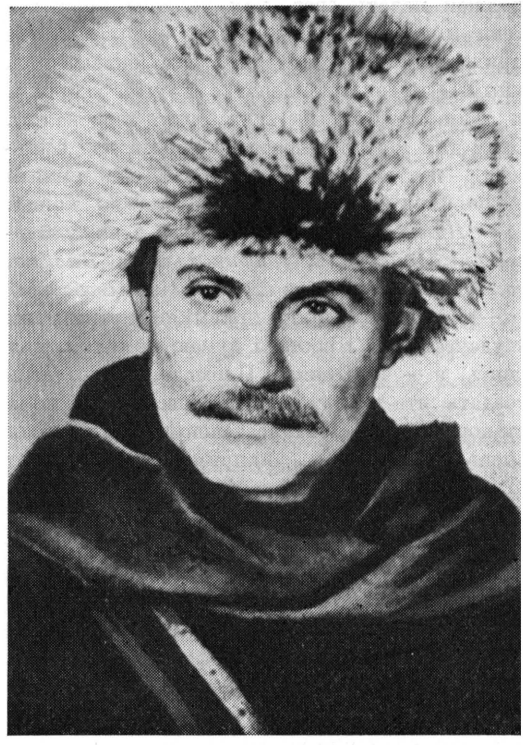
— Зато мы тщательнейшим образом готовим съемку каждого кадра: куда идет актер, где должен остановиться, как будет двигаться камера, откуда упадет свет... Словом, все продумывается заранее до мельчайших подробностей. Поэтому мы утром снимаем без остановки большой кусок, а вторую половину дня посвящаем подготовке следующей сцены.

— *Есть какое-то несоответствие между вашим утверждением о тщательной подготовке съемки и, с другой стороны, об импровизации на съемочной площадке...*

— Думаю, что здесь нет противоречия. Импровизация существует в рамках детально подготовленной сцены, это как бы два этапа работы. Учтите еще и такой момент: «Трон в крови» снимался без всякого экспериментаторства на площадке, тогда как «Под стук трамвайных колес» можно назвать фильмом-импровизацией. Творчество, по-моему, не терпит схем, канонов, штампов. Работу над каждым новым фильмом нельзя строить по схеме предыдущего.

— *С какого времени вы пользуетесь методом многокамерной съемки?*

— С «Семи самураев», то есть с 1954 года. Там пришлось снимать батальные сцены, дубли практически исключались: была зима, актеры играли почти обнаженными. Тогда-то и возникла идея многокамерной съемки.



Ю. Соломин в роли Арсеньева в фильме «Дерсу Узала»

И еще одно: это удобно актерам. Актер играет сцену, добивается определенного эмоционального состояния, а ему вдруг говорят: «Подожди, мы сейчас переснимем...» Конечно, не всегда получается все идеально. Тогда приходится переснимать.

Поскольку каждая камера движется по своей особой схеме, актеру не нужно думать, куда ступить, как повернуться, чтобы не выйти из кадра. У нас не актер играет на камеру, а наоборот, камера целиком и полностью подчинена действиям актера. Актер не знает, снимают ли его в данный момент или нет. Он играет на одном дыхании, просто живет на съемочной площадке. В результате — увели-

чивается степень достоверности, естественности актерской игры.

— *Видимо, в этих условиях значительно возрастает роль оператора. Как складываются ваши взаимоотношения с оператором?*

— Оператору приходится нелегко. Он должен обладать абсолютным чувством синхронности движения камеры и исполнителя. Малейшая неточность, и сцены приходится переснимать. Я оговариваю с оператором всю сцену целиком до мелочей — каждое движение, каждый ракурс. На репетициях я сам все время бегаю от камеры к камере, чтобы ясно представить себе будущий кадр. К счастью, я постоянно работаю с одним и тем же оператором — Такао Сайто, и мы научились понимать друг друга с полуслова.

Возвращаясь к разговору о раскадровке, хочу добавить, что мои раскадровки имеют форму схемы, а не рисунка.

...Вот Арсеньев движется в этом направлении. Дерсу — в другом, камера А — сюда, камера Б — туда; солнце светит отсюда, тени ложатся в эту сторону. Для непосвященного это какая-то абракадабра, путаница линий, пунктиров и стрелок. Но опытный оператор поймет, что ему делать.

— *При таком методе съемок, когда так много внимания сосредоточено на схеме движения камер, не становится ли творчество полностью зависимым от техники?*

— Нет, не думаю. Ведь сама по себе съемка — это просто завершающий этап работы над сценой. Наш метод не исключает творческих поисков — импровизации, но требует обязательно высокого операторского мастерства.

Повторяю, главное достоинство многокамерной съемки — высвобождение актера для подлинно творческой работы на площадке. В этом отношении мы сделали шаг вперед.

— *Как вы монтируете?*

— К монтажу я приступаю в конце каждого съемочного дня. Как видите, мой рабочий день состоит из трех стадий: собственно съемка, подготовка к следующему съемочному дню и — монтаж. Считаю, что монтировать надо по свежим впечатлениям.

— *Немые фильмы монтировались короткими планами; постепенно, с появлением звука, длина монтажных планов увеличивалась. Картины некоторых современных режиссеров состоят из 17—20 длиннейших планов...*

— Я придерживаюсь традиционных методов монтажа, они дают более эффективные результаты, активнее выражают авторскую мысль. Но и здесь нельзя быть догматиком. Я исхожу из материала: если нужно, режу пленку, в другом случае — монтирую длинный план. В картине «Под стук трамвайных колес» есть план продолжительностью около десяти минут.

— *До самого последнего времени вы снимали на черно-белой пленке. Чем это было вызвано — техническим несовершенством цветных пленок*

Режиссерская раскадровка А. Куросавы к фильму «Дерсу Узала»

или какими-то соображениями творческого порядка?

— Первый мой цветной фильм — «Под стук трамвайных колес»; его нельзя было снимать черно-белым. Вся эстетика картины с самого замысла требовала цвета. А вот самурайские драмы трудно представить себе в цвете: они превратились бы из трагедий в мелодрамы.

Конечно, работа с цветом очень сложна, им нужно управлять, учитывая множество технических моментов (свет, выдержка и т. д.). Приведу такой пример: в Японии есть два вида черных кимоно. Дорогое кимоно отличается глубоким насыщенным цветом. Чтобы добиться такого цвета, сначала кладут красную краску и только потом черную. А дешевое кимоно сразу окрашивают в черный цвет. Так вот, когда снимаешь на цветную пленку оба эти кимоно, они по цвету резко отличаются друг от друга. Приходится много продумывать в техническом отношении, чтобы цвет был таким, какой хочешь получить.

Снимая «Под стук трамвайных колес», мы почти все рисовали: тени на земле, небо, облака, даже солнце. Старались сделать так, чтобы в это нарисованное солнце все время попадало настоящее, находящееся в постоянном движении.

Съемки напоминали игру. Могло быть пасмурно, а мы говорили: «Давайте сделаем сегодня солнечный день». Окрашивали землю, предметы, пульверизатором наносили краску на декорации, снимали через раскрашенное стекло, чтобы имитировать блики. Словом, экспериментировали вовсю.

— *Не возникает ли при этом некоторая искусственность?*

— В основном я снимаю реалистические фильмы, но подчас использую для их создания искусственные приемы (особые объективы, окрашивание объектов съемки и т. д.). Повторяю, я думаю, что главное — тема фильма, его герой. И актеры, правдиво раскрывающие образы героев.

В картине «Под стук трамвайных колес» такой метод дал интересные результаты. С удовольствием вспоминая работу над фильмом, я жалею только об одном: что мы экспериментировали недостаточно смело. Тогда мы даже считали, что «перегибаем палку», а сейчас жалеем о неосуществленном. Мы нарисовали солнце, и оно получилось почти треугольное. На просмотре мы испугались: где это видано — треугольное солнце!. И мы наложили его на настоящее.

Перед началом съемок мы объявили конкурс на детские рисунки трамваев. Если вы помните, вся комната Рокутяна оклеена этими рисунками. В них была такая сила непосредственности, что нам захотелось весь фильм решить в подобном стиле. И мы стали рисовать фильм. Заметьте, что каждому персонажу в нем присущ свой цвет: мертвенно-зеленый — сыну архитектора, сиреневый — Хэю, человеку с остановившимся взглядом и т. д.

— *Приемы, использованные вами на съемках фильма «Под стук трамвайных колес», вряд ли пригодятся в «Дерсу Узала»...*

— В «Дерсу Узала» это будет труднее сделать — уссурийская тайга необъятна, ее не покрасишь в нужный цвет! И все-таки кое-какие сцены мне хотелось бы снять методом раскрашивания, например, осенний пейзаж, буйство красок, запечатленное с высоты птичьего полета.

— *«Дерсу Узала» будет цветным и широкоэкранным фильмом. Раньше вам не приходилось делать широкоэкранных картин?*

— Нет, да у меня и не было в этом внутренней необходимости. Сочетание цвета с широким экраном создает дополнительные трудности, заставляет решать целый ряд новых для меня проблем. Мне интересно будет снимать для широкого экрана.

— *Не кажется ли вам, что каждое новое техническое усовершенствование (звук, цвет, широкий экран, стереофония) поначалу отбрасывает кинематограф назад в эстетическом плане, так как на какое-то время сводит на нет достижения предшествующего этапа (немого, черно-белого)?*

— Это верно лишь отчасти. Конечно, в первый момент ощущается регресс, но затем начинается творческое освоение технической новинки, использование ее в целях создания подлинно художественного произведения.

Вот почему в искусстве необходим постоянный поиск, постоянный эксперимент. Я никогда не боялся и не боюсь прогресса техники в киноискусстве.

— *Я знаю, что вы видели фильм Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной», и он вам понравился. Каково ваше отношение к фильмам поэтического направления?*

— Мне действительно понравился фильм Ильенко. Режиссер, видимо, работал прежде оператором. Это фильм операторский, эффектный, сделан с применением сложных съемок.

— *В фильмах такого рода изобразительное решение подчас подавляет, затемняет мысль произведения...*

— Появление таких картин оправдано, они нужны. Хотя мне лично ближе другие произведения. В Индии работает великий режиссер Сатьяджит Рэй, один из выдающихся художников современности. Он делает фильмы описательные, замедленные по темпу. Рэй тщательнейшим образом «выписывает» обстановку и персонажей фильма. Несмотря на изобилие описательных моментов, Рэй пристально всматривается в человека, человек у него получается «объемным». Вместе с тем Рэй очень техничен, поэтому его описания точны и тонки. Но техника, кинематографический прием не чувствуются...

— *Фильмы Ильенко и Рэя как бы полярно противоположны друг другу. Буйство красок, стремительный ритм и — приглушенность тонов, медлительное повествование...*

— Картина Ильенко производит большое впечатление своей живописностью, но мне, повторяю, ближе Рэй, его реалистический подход к действительности. В центре всегда должен быть человек. Создавая фильмы, мы должны думать о человеке и заставлять думать о нем зрителей.

— *Какие направления или фильмы современного кинематографа представляются вам наиболее значительными?*

— Трудно ответить на этот вопрос: я очень мало смотрю. Назову один фильм, который произвел на меня особенно сильное впечатление. Это «Джонни идет на войну» американца Дальтона Трамбо. Известный сценарист, он впервые сам поставил фильм, фильм страшный, потрясающий, как бы перерастающий границы отдельного произведения. Первая мировая война. Молодой человек идет воевать, а возвращается обрубком: без рук, без ног, даже лица нет — вся голова перевязана, он и говорить не может, осталась только м ы с л ь. Ужасное обвинение войне. Японские прокатчики опасались, что зрители не пойдут на фильм. Но деятели кино выступили в его поддержку. Я написал рецензию. И что же — «Джонни» был признан у нас лучшим фильмом года, к тому же — самым кассовым. Особенно горячо приняла картину молодежь.

— *Задумывались ли вы над тем, каким будет кинематограф будущего, скажем, кинематограф 2000-го года?*

— Если бы я знал... Тогда я, наверное, делал бы фильмы по рецептам будущего. Зато я твердо знаю, какие фильмы не должны появляться на экране.

Бергман, Пазолини, Годар — первые их работы были замечательны. Теперь они снимают картины недоступные обыкновенным зрителям — болезненные, элитарные, экстремистские... Но и это не самое худшее. Старейший японский режиссер Ясудзиро Одзу говорил, что кинематограф должен быть таким, чтобы не стыдно было ходить туда с семьей. А сейчас не то что с семьей, самому стыдно бывает смотреть на экран. Может быть, я старомоден, излишне целомудрен, но я терпеть не могу порнографические фильмы, заполнившие экраны многих стран.

Конечно, секс тоже важен и тоже может быть объектом искусства, но делать такой акцент на нем вряд ли верно. Я иногда удивляюсь, как они могут снимать фильмы только об этом, думать только об этом?..

Я не знаю, какими будут фильмы 2000-го года, но я хорошо знаю, что сегодня мы должны создавать гуманистические произведения, воспевающие любовь и уважение к человеку, к окружающей его природе.

Чтобы создать такой фильм, я и приехал работать в Советский Союз.

Алексей Спешнев

В минуту молчания

Что-то окончилось, оборвалось. И что-то навсегда осталось. В каждом из нас, кто его знал, дружил с ним, ссорился, работал...

Разумеется, творчество Владимира Владимировича Корш-Саблина было мне известно давно. Но познакомились мы двенадцать лет назад. Я тогда не мог предположить, что он надолго войдет в мою жизнь. Я глубоко и искренне уважал его как мастера, знающего профессию памятью обширнейшего опыта.

Как-то Корш-Саблин позвонил из Минска и сказал, что «Беларусьфильм» хотел бы осуществить постановку моего сценария «Москва — Генуя». К сожалению, едва начав работу, Корш-Саблин тяжело заболел, и в итоге многих печальных обстоятельств мне пришлось ставить картину самому.

Владимир Владимирович Корш-Саблин был неизлечимо болен, однако вскоре после операции снова приступил к работе. Не работать он не мог. Говорить ему было трудно. К тому же его мучила глухота. Но он готовился к новой постановке, помогал молодым режиссерам, руководил Союзом кинематографистов Белоруссии, даже произносил речи. За последние, нелегкие для него годы Корш-Саблин поставил крупные картины — «Помни этот день» и «Крушение империи».

Владимир Владимирович любил и умел давать советы — краткие, профессиональные. В особенности он был силен в оценке актерских возможностей. Я всегда ему показывал пробы и материал.

Корш-Саблин принадлежал к тому поколению белорусских кинематографистов, которое вошло в искусство в шинелях революции, училось мастерству практически. Подобно многим другим художникам той поры, он начинал с азов, пробовал себя в различных видах искусства: был актером в театре, ассистентом режиссера, потом начал ставить фильмы.

Его «Первый взвод» вобрал личный опыт, рассказал о несправедливости империалистической войны и очистительном ветре революции. Затем последовали «Огненные годы» и многие другие картины о борьбе за новую социалистическую жизнь. Во второй половине тридцатых годов он сделал горько-иронический и светлый фильм «Искатели счастья», поставил лирическую комедию «Моя любовь».

Отечественная война связала Корш-Саблина с документальным кино. Совместно с Миколой Садковичем он создал героическую хронику «Освобождение Советской Белоруссии». Художественный фильм «Константин Заслонов» (осуществленный в 1949 году в содружестве с А. Файнциммером), рассказавший о мужественной борьбе белорусских подпольщиков и партизан против фашистских оккупантов, получил широкое признание и Государственную премию СССР.

Владимир Владимирович дружил и работал с многими белорусскими писателями — с А. Кулешовым, К. Крапивой, М. Лужаниным, А. Мовзоном. Одним из заметных явлений кинематографической жизни явилась экранизация режиссером трилогии классика белорусской литературы Якуба Коласа «На ростанях».

Миллионы людей видели фильмы Корш-Саблина, но итог его жизни крупней — он один из основных создателей кинематографии белорусского народа. С первых шагов в киноискусстве и до последних своих дней режиссер был связан с «Беларусьфильмом». Многие годы он был художественным руководителем студии.

Друзья, сверстники и коллеги называли народного артиста СССР Владимира Владимировича Корш-Саблина Володей... Володей Коршем... И мы никогда не забудем его — мужественного человека, крупного режиссера, страстно любившего свою профессию, отдавшего жизнь делу партии.

Анатолий Гребнев

Рассказ от первого лица

(Дневник директора школы)

«Рассказ от первого лица». Свешников — Олег Борисов, Лида — Алла Покровская, Сережа — Александр Сныков

Хоронили старую учительницу. Приехали две ее племянницы из Луги, одна с мужем; пришли учителя, кое-кто из родителей. Учительница вела младшие классы, с первого по третий; питомцы ее подрастали у других педагогов; народу поэтому набралось немного. По свежему холму разложили цветы, постояли в молчании и стали медленно расходиться.

Бориса Николаевича Свешникова остановил крепкого вида мужчина — супруг одной из племянниц:

— Простите, пожалуйста. Вы директор школы?

— Да.

— Сергей Сергеевич,— представился мужчина.

— Борис Николаевич.

— Очень приятно...— Подошли обе племянницы, и мужчина сказал им: — Это директор школы.

— Спасибо вам,— сказала одна из племянниц.— Мы племянницы Любови Федоровны. У нее был сын, Володя, он погиб на войне...

— Я знаю,— сказал Свешников.

— А мой муж — ее ученик. Когда-то еще в 42-й школе...

— Это было давно,— признался Сергей Сергеевич.— Сейчас этой школы нет.

— Да,— сказал Свешников.

— А ваша — какой номер?

— Двести двадцать первая.

Племянница попросила:

— Поедемте с нами!

— Хорошо,— сказал Свешников.

Пришли в дом, где жила учительница, в просторную, очень большую комнату, каких уже нет в новых домах; со шкафом, поставленным поперек и служившим перегородкой; со старой никелированной кроватью и столом, который оказался мал для поминок. Освободили другой стол — письменный, соединили их; за нехваткой стульев пришлось подвинуть кровать. Двигали быстро, свободно; прежний порядок уже не имел значения; женщины распоряжались имеющейся посудой, нашли скатерти; мужчины рассматривали убранные с письменного стола фотографии. Курили. Кто-то спрашивал пепельницу, ее не было.

Продолжали прерванный разговор.

— Сейчас их и не найдешь. Где наши школы?— говорил Сергей Сергеевич.— Единицы остались, верно? Все кругом новые...

Рассматривали фотографии — большие групповые снимки, где очередной 1-й «А» или 3-й «В», в аккуратных белых воротничках, запечатлевал себя для истории. Учительница, Любовь Федоровна, неизменно сидела в центре, в окружении питомцев. На одних снимках она была уже совсем старенькой, на других — помоложе. Не менялись, не взрослели только лица учеников...

— Где-то здесь должен быть и я,— сказал полный мужчина.— Вообще, знаете, редкий случай. Обычно первых учителей забывают.

— Ну уж нет! — возразили ему.— Как раз первых-то помнят.

— Что значит помнят? Чисто символически. Вы, например, встречались с вашей первой учительницей?

— А я всегда боялась учителей. И сейчас тоже,— призналась одна из женщин и посмотрела на Свешникова.— Даже вот на родительском собрании. Какой-то страх до сих пор...

Посмеялись.

— А что, правильно,— сказал Сергей Сергеевич.— Так и должно быть. Страх. А что?

— Гм,— сказал Свешников.

Извлекли еще фотографии.

— А ей ведь уже много лет было, вы знаете, — сказал кто-то.— Лет семьдесят пять как минимум.

— Девяносто шестого года. Семьдесят семь.

— И никогда ни слова о своем здоровье!

— Это мы не спрашивали... Как чувствует себя, как живет, сколько получает... Учителя как-то вне этого. Даже в голову не приходит, что они такие же живые люди.

И опять посмотрели на Свешникова. Тот только улыбнулся снисходительно.

— Старая закалка,— продолжала женщина, та, что боялась педагогов.— Мы с вами в семьдесят семь лет...

И, как всегда в таких случаях, кто-то заметил:

— Ну, мы-то с вами не доживем.

— Это так кажется. Доживем,— сказал Свешников.

Уже звали к столу. А полный мужчина, все еще изучавший фотографии, наконец нашел то, что искал:

— Вот он я! — и ткнул пальцем в детское личико на групповом снимке. — Вот-вот!

И те, кто стоял рядом, стали смотреть и сравнивать, вызвав общее оживление.

Наконец расселись. Стало тихо.

— Встали,— скомандовал Сергей Сергеевич. — Выпили молча!

В тот же вечер в том же городе, в уютной двухкомнатной квартире, собрались за столом другие люди и совсем по другому поводу, и Свешников, как это порой случается в нашей стремительной жизни, попал прямо с поминок сюда, в тесный круг веселых, весьма довольных встречей и уже слегка подвыпивших старых друзей. Это были люди одного возраста, около пятидесяти, одни мужчины, без женщин, и сейчас они стояли вокруг стола с поднятыми бокалами и пели.

Песня была незнакомой, вернее, знакомой лишь в этом кругу, со своим особым значением, понятным только здесь. Они с воодушевлением спели куплет и чокнулись.

— Еще год прошел, ребята, чувствуете?— произнес один из них, лысый.

— Чувствуем! — отозвался другой, сопроводив эту реплику грустной усмешкой.

— Внимание! Все по порядку,— сказал третий, бывший здесь признанным тамадой.— Отсутствующие есть?... Пашкевич за границей, не то в Греции, не то в Турции... Дальше. Кто женился?

— Нету,— сказали ему.

— Развелся?.. Переехал на новую квартиру?

— Сын у меня развелся, Володька,— сообщил лысый.

— Ясно. Переехавших нет?

— Вот Евгений Михайлович у нас докторскую защитил...

— Ты, Женька? Серьезно?

— Никому не сказал! Я сам узнал из газеты.

— Так ты у нас теперь доктор?

— У вас — да.

— И какая тема диссертации?

— Ну это вам не интересно.

— Почему? Ну, скажи. Жалко, что ли?

— Пожалуйста. — Евгений Михайлович засмеялся.— «Влияние щитовидной железы на терморегуляцию при нарушении обмена веществ у людей пожилого возраста».

— Во как!

— Боря, Сережке твоему сколько уже?— спросили у Свешникова.

— Двадцать,— сказал Свешников.

— Мужчина!

— Мужчина,— подтвердил Свешников.

— А мой, ты представляешь, развелся, дурак... Ну как ты вообще-то? Все в школе? Ну, молодец...

Один из приятелей жаловался доктору медицины:

— Слушай, я серьезно. Вот здесь, понимаешь, в этом месте. Тут что? Селезенка?

— Надо посмотреть. Раздевайся,— предложил доктор. И повернулся к Свешникову: — Кошмарная профессия. Не могу появиться ни в одной компании, непременно у кого-нибудь язва или радикулит... А с тобой, наверно, все — про воспитание детей?

— Да нет. Про это все все знают,— сказал Свешников.

— А думаешь, про медицину не знают?.. Ну что? — обратился доктор к соседу.— Где болит? Вот здесь? — И он бесцеремонно сунул руку под пиджак больному и нажал с такой силой, что тот вскрикнул.

— Больно?

— Еще бы!

— Значит, правильно. Болит,— признал доктор и повернулся к Свешникову:

— Ну, а как ты? Все в норме?

— Так, более или менее.— Свешников посмотрел на него и сказал:— Вот, директором назначили.

— Хорошо. Директором школы. Хорошо,— одобрил доктор.

За столом ели, пили, разговаривали кто о чем; тамада требовал тишины; его лысый приятель изумлялся и сетовал:

— Мы стали на год старше, вы это чувствуете?

— Почему на год? — отвечали ему.— На тридцать лет. Сколько мы знакомы?

— Странно, что из нас из всех вышел толк. Вы не находите? — продолжал лысый.— Чем объяснить?

— Директором сделали,— признался Свешников еще одному старому другу, с которым они теперь сидели в обнимку. И приложил палец к губам, чтобы тот не вздумал объявлять во всеуслышание.

Друг понял и сказал интимно:

— Поздравляю...

— Отбивался как мог,— сказал Свешников.

Друг посмотрел на него с сомнением.

— Прости, но я не верю, когда мне говорят, что человек отбивался. Отбивался и не отбился... Значит, не сильно отбивался.

— Не сильно,— признался Свешников.

— Будем здоровы.— Они чокнулись.— Ну и как, изменилась твоя психология?

— Изменилась,— подтвердил Свешников.— Я скажу тебе. Раньше, бывало, на всяких совещаниях я сидел в последнем ряду и подавал реплики. А сейчас зло берет, когда так делают другие!..

Они подмигнули друг другу.

— Ты выпил за поколение? — спрашивал тамада. Спросил у доктора — тот показал пустой бокал. Спросил у Свешникова.

Тот посмотрел на свой бокал, кивнул виновато и выпил до дна.

Свешников вернулся домой за полночь. Жена его, Лида, не спала.

— Снег,— сказал Свешников, отряхиваясь на пороге.

— Да что ты.

— Снег. Скоро на лыжах пойдем.

— Закрывай дверь... Ну как мальчишник?

— Хорошо. Замечательно. — Свешников был склонен к оптимистическим оценкам, и Лида знала за ним эту черту и в свою очередь была немножко скептиком.

— Что ж так рано разошлись?

— Ну как рано? Разве это рано? Всем с утра на работу,— объяснил Свешников. — А где Сережа?

— Не приходил.

— Звонил?

— Да, конечно. Он всегда звонит, когда задерживается.

— Ну и что сказал? Где он?

— Какая разница. Что бы он ни сказал. Ты что, еще намерен чай пить? — спросила Лида, когда Свешников прошел на кухню и стал искать спички.

— Выпью. Ты ложись.

— Я лягу... Тебе нужен костюм, ты знаешь? Этот уже неприличный...

— Ты думаешь?

— А что ты какой-то невеселый? — заметила Лида.

— Да нет. Наоборот. Я даже пьяный. Ты что, не веришь?

— Спорили опять?

— Нет. Как-то мы последние годы не спорим... Женька Масленников — доктор наук!

— А чему ты удивляешься? — сказала Лида.— Он давно уже не Женька, ему пятьдесят лет.— И ушла.— Ты там газ не забудь...

Свешников постоял немного и пошел за Лидой в спальню.

— А что, собственно спорить? — сказал он, остановившись в дверях. — Какой толк? В спорах рождается истина, что ли? Да ничего не рождается, только осадок потом... Ты что не ложишься?

— Я все равно не засну, пока его нет, ты же знаешь.

— Ну, милая! Привыкай!

— Стараюсь,— грустно улыбнулась Лида. И посмотрела на мужа.— Тебя-то хоть спросили, как живешь, какие новости?

— А как же,— сказал Свешников, чтоб не огорчать Лиду.

Лида раздевалась. Он все еще стоял в дверях.

— Понимаешь, мы, конечно, все разные, это верно, и видимся-то уже в год раз, больше по традиции. Это все так... Но с другой стороны, когда подумаешь — что бы там ни случилось на этой планете, а все равно раз

в год в этот день мы придем и будем сидеть рядом — Миша, Павлик, Женька... Это все-таки чего-то стоит, верно?..

Лида легла. Свешников вернулся на кухню. За окном, на улице была ночь, летел снег.

Я хожу на работу пешком. В это время, между восемью и половиной девятого утра, на улицах всегда много школьников, а уже перейдя Литейный мост, я начинаю встречать и моих учеников. Они бесстрашно обгоняют меня, здороваясь на ходу; малыши идут в сопровождении мам и бабушек, которые тащат их тяжелые ранцы. Возле школьной ограды можно увидеть, как первоклассник отбирает у бабуси ее ношу и дальше устремляется уже сам — почему-то всегда бегом: боится опоздать.

Старшие идут помедленнее; у десятиклассников — солидная походка ветеранов... Одного из них я останавливаю у дверей.

— Каламкаров, это что такое?

— Что, Борис Николаевич? — Десятиклассник Каламкаров глядит на меня удивленно, хотя отлично понимает, о чем речь. Я смотрю на его джинсы, и он поневоле повторяет мой взгляд.— Ах, это?.. Вы знаете, школьные брюки уже того... И потом,— он смело поднимает глаза,— хочется немножко разнообразия.

Я усмехаюсь. Сердиться по такому поводу глупо; притворяться, что сердишься,— бессмысленно. Хуже нет — притворяться.

— Иди. Ладно.

Это — еще у порога школы. Мой рабочий день начался.

— Борис Николаевич, вы не поговорите со мной?

— Хорошо, Александр Акимович, непременно. Попозже.

Александр Акимович, дядя Саша — наш техник-смотритель, он же сторож, он же завхоз. С некоторых пор он методически пристает ко мне по поводу прибавки жалованья, называя даже конкретную сумму — когда двадцать пять рублей, когда двадцать. При этом он намекает, что есть другие места, где условия получше. Он прав, и мне бы отпустить его с миром, но где сейчас найдешь другого дядю Сашу? Лет через десять их и вовсе не сыщешь. Кто из этих ребят пойдет в сторожа?!

Звонок. Опоздавшие бегут сломя голову. Бежит бабушка за внуком — забыл взять у нее ранец... Я иду к себе в кабинет.

Меня уже ждут. Перехватывают в дверях. Чья-то мамаша.

— Борис Николаевич, что ж это получается — вторая пара обуви пропадает, это что ж такое! В прошлом месяце одна, и вот сейчас!

Мамаша возбуждена. В таких случаях не жди ничего хорошего.

— Садитесь, пожалуйста. Присаживайтесь.— Испытанный способ, действует безотказно.— Ваше имя, отчество?

Женщина отвечает. Градус уже чуть-чуть сбит.

— В каком классе мальчик?

— В шестом «А». Бессонов Андрей. Вторая пара обуви, это что ж такое! Следит у вас кто-нибудь или нет?

— Простите, а ваш мальчик в футбол не играет?

— Что?

— Они ведь знаете как обычно? Играют во дворе, а там, глядишь, и мешок с обувью оставил, и даже портфель...

Меня уже ждут другие посетители. Какая-то крашеная блондинка. И учитель физики Генрих Григорьевич. Заглянул и закрыл дверь.

— Вы выясните, пожалуйста. Но только в любом случае не надо наказывать. — Я приглашаю в кабинет блондинку.— Вообще осторожней с наказаниями в этом возрасте...

Мамаша уходит в некотором смятении. Блондинка ждет разговора. Ей лет 25—27, впрочем, точный возраст установить трудно. Волосы неестественного белого цвета закрывают щеки. Это модное существо, как явствует из официальной бумаги, должно занять вакансию учительницы иностранного языка в вверенной мне школе.

— Татьяна Георгиевна,— вычитываю из бумажки.— Ну что ж, будем знакомы. Вы уже работали в школе?

— Проходила практику.

— Практику, так. Хорошо.— Я все еще рассматриваю ее.— Как вы считаете... на что бы лично вы делали упор — на активное или пассивное владение языком?

— Что считать пассивным, — отвечает блондинка.— У нас тут полная путаница в понятиях... Если человек не владеет разговорной речью, но зато читает и понимает текст, это у него, видите ли, пассивное знание языка, а «хау ду ю ду» — это уже активное!

Нас прерывают. Заглянула молодая учительница Инна Сергеевна. Красивое, правда, уж очень хмурое лицо.

— Я к вам Постникова привела. Подождать?

— Да, пожалуйста.

Инна Сергеевна покидает нас, успев, однако, критически осмотреть блондинку. Та не остается в долгу.

— Умница. Правильно,— говорю я блондинке.—У нас годы тратят на обучение разговорной речи, которую потом негде применить, вместо того, чтобы учить читать и работать с текстом.

Она кивает. У нас полное единодушие.

— А детей вы любите?

Вопрос неожиданный. Девушка моргает накрашенными ресницами.

— Видите ли,— не даю ей ответить,— у меня к вам такое, может быть, странное на первый взгляд предложение. Вы бы не хотели взять, только не удивляйтесь, самых маленьких, первый класс? У нас тут один роскошный класс, малыши — остались без учительницы.

Подумайте. Мы бы с вами, кстати сказать, поставили один эксперимент, как раз связанный с языком...

— Спасибо.— Блондинка улыбается.— Это как-то не входило в мои планы.

— А что входит в ваши планы? Аспирантура?..

Все ясно.

— Ну, и сколько же вы собираетесь у нас проработать? Годик, два?

— Наверное,— отвечает она с очаровательной откровенностью. — Как получится.

В дверях снова Инна Сергеевна. С ней мальчик из шестого «А» — Постников. И секретарь, Анна Петровна, с бумагами.

Все трое провожают новенькую критическими взглядами. Постников, и тот бесцеремонно смотрит ей вслед. Почему-то только в школе модная прическа и брючный костюм еще вызывают к себе нездоровый интерес.

— Садись, Постников. Как твое имя?

— Толик.

— Анатолий... Ну что с ним будем делать, Инна Сергеевна? Сколько у него прогулов? Где дневник?

Есть ли на свете что-нибудь скучнее этих бесед, где обеим сторонам заранее известны и начало, и середина, и главным образом исход. Лупить двоечника я не буду, и он это знает. Исключить из школы я его опять-таки не могу, и это он тоже знает. Остается только распечь его за неуспеваемость и взять с него очередное обещание. За недостатком времени придется и это проделать в ускоренном темпе. Вот уже опять открыли дверь.

— Борис Николаевич, простите. Вы разрешили Каламкарову прийти в школу в джинсах?

Это Валентина Федоровна, наш завуч. С ней мы еще встретимся.

— Как? — Я не сразу понимаю, о чем идет речь.— Да. Разрешил...

Итак, все тот же Постников.

— Ну и чем же ты занимался, когда прогуливал? — Листаю дневник.— В зоопарк ходил?

Качает головой.

— По физике два. По рисованию!.. Что уж ты так?..

Не улыбнулся.

У него своя жизнь — свои интересы, обиды, радости. Я могу о них только догадываться.

— Портит нам весь класс. Бедного Гусельникова буквально терроризировал. А прозвище у него — знаете? «Ну, погоди»! — сообщает Инна Сергеевна.

— «Ну, погоди»? М-да... Интересное прозвище. Так что ж нам с тобой делать, «Ну, погоди»?

Не ответил.

— Не боишься, «Ну, погоди», что исключим тебя из школы?

Молчит. Не боится.

— Ты что, язык проглотил? — не выдерживает Инна Сергеевна.— Отвечай, когда тебя спрашивают!

— Исключайте,— сверкнув на нее оком, говорит «Ну, погоди».

— И куда же ты пойдешь? — Голос Инны Сергеевны полон искреннего презрения.— На улицу, воровать?

— Почему воровать? — Постников насмешливо смотрит на учительницу.— На завод пойду.

— Кому ты там нужен такой? Тоже мне подарочек! «На завод»! На заводе сейчас первым долгом спрашивают образование!..

Вошла Валентина Федоровна.

— Ну вот что, Постников.— Мальчик этот, неизвестно почему, нравится мне.— Давай с тобой условимся. До конца четверти исправляешь все двойки. Даем тебе такую возможность. Ты уж меня, смотри, не подведи. А насчет поведения, я думаю так,— это уже к Инне Сергеевне.— Исправит двойки, исправится и поведение. Зачем уж тогда обижать Гусельникова, если нет двоек, правильно?..

«Ну, погоди» уходит. Мы смотрим ему вслед.

— Вы оптимист,— говорит мне Инна Сергеевна.

— Я оптимист.— Возвращаю ей дневник Постникова. — Замучили парня двойками! Так можно вообще отбить охоту учиться... Генрих Григорьевич, зайдите.

Это учитель физики, который опять приоткрыл робко дверь.

— Простите, Борис Николаевич...— С тех пор, как я директор, наш физик почему-то побаивается и избегает меня.— Я по поводу транзисторов для физического кабинета... Вы обещали поговорить...

— Да вы заходите, не бойтесь, мы не кусаемся, Генрих Григорьевич! — говорит Валентина.— Скажите, Постников у вас есть такой в шестом «А»?

Физик добросовестно достает из кармана записную книжку.

— Вы не можете там его подтянуть немного? Тройку хотя бы...

— Если вы настаиваете...

— Нет, мы не настаиваем, Генрих Григорьевич,— Валентина сразу переходит на официальный тон.— Дело ваше. Если вы можете...

— Хорошо, я его спрошу... В отношении транзисторов, Борис Николаевич,— деликатно напоминает физик.— Помните, мы говорили... Вам еще не удалось позвонить?..

...Звонок. Конец перемены. Идем с Валентиной по коридору. Так и будем называть ее — Валентиной, хотя она — Валентина Федоровна, моя правая рука, завуч, сорока пяти лет, из них лет двадцать — в школе. Валентиной называют ее за глаза. Сейчас Валентина провожает меня до класса, где у меня урок. В кабинете, как всегда, не хватило времени.

— Вы не забыли, что у нас сегодня...— напоминает Валентина.

— Вечер поэзии, что ли?

— Нет, не вечер. Это в два часа дня. Клуб интересных встреч.

— Хорошо.

— Да, эту новенькую мы, значит, берем Англичанку.

— Да-да.

— Я ей сказала, чтоб немножко оделась поскромней.

Коридор уже опустел. Мы подходим к двери класса. И тут, на беду,— мой дядя Саша, Александр Акимович. Ждет меня.

— У меня урок, Александр Акимович. Мы поговорим. Непременно.

Дядя Саша обиженно кивает.

— А в чем дело? Что вам нужно? — с присущей ей прямотой спрашивает Валентина.

— Мы тут насчет зарплаты с Борисом Николаевичем,— говорит, уже слегка тушуясь, дядя Саша.

— А что насчет зарплаты? Да побойтесь бога, вы получаете больше, чем некоторые наши учителя!

— Правильно.

— Что правильно?

— А вы найдите сейчас человека,— объясняет дядя Саша.— Вон мне предлагают.

— Ну и как вы себе представляете, — я начинаю сердиться,— как я это оформлю?

Дядя Саша смотрит укоризненно:

— Такой умный человек!..

— Хорошо. Посоветуемся, — в который раз уже обещаю дяде Саше, и он медленно отходит.

— Да не так с ним разговаривать надо! — Валентина смотрит на меня почти с сожалением.

— А как?— Мне даже интересно.— Матом, что ли?

— Да! — заявляет Валентина.— Вон как прежний директор. У того он не ходил и не канючил!

Смеемся оба. Я киваю ей и вхожу в класс. У меня урок.

— «Кто я — тварь дрожащая или имею право?» — спрашивает себя герой Достоевского. Он причисляет себя к разряду людей, которые «имеют право»...

Красивая, уже почти взрослая девушка стоит у доски, отвечает урок. Я сижу за столом, полуобернувшись к ней. Урок литературы в девятом «Б».

— Раскольников решает убить старуху процентщицу и ограбить ее, чтобы потом на эти деньги получить образование и быть всю жизнь честным и приносить пользу обществу...

— Так-так.

— Приносить пользу обществу,— повторяет девушка.— Для этого, как он считает, хороши все средства. В одном месте романа он, например, говорит: «Свобода и власть. А главное — власть». Вот его цель...

Девятый «Б» тем временем живет своей жизнью. Две девушки о чем-то тихонько шепчутся — одна с современной прической, другая — со школьными еще косичками. Девятые классы демонстрируют в этом смысле полное разнообразие. Мальчишки в девятом, как правило, еще дети, несмотря на свой внушительный рост, приводящий в изумление врачей и педагогов. Высокие парни с ребяческими лицами. Вот один из них, лохматый (все они в этом возрасте почему-то не любят стричься), склонился над тетрадкой, пишет. Девчонки — те, что шушукались,— встретили мой взгляд и замолкли. Откуда-то с «камчатки» полетела записка, ее поймали, и тот, кому она предназначена, держит ее сейчас в кулаке, ждет, когда я отвернусь.

— Где, в каком месте романа он это говорит? Кому? «Свобода и власть, а главное — власть», ты правильно процитировала. Кому он это говорит?

Девушка задумалась.

— Кольцов!

— Да?

— Не обязательно говорить «да»,— я смотрю на нехотя поднявшегося мрачноватого Игоря Кольцова.— Ты слышал вопрос?

— Простите, нет. Впрочем, кажется, да,— отвечает Кольцов, сжимая в руке записку.— «Свобода и власть, а главное — власть» — это говорит Раскольников Соне Мармеладовой в ответ на ее вопрос, что делать, чтобы спасти всех страдающих и обездоленных,— и Игорь Кольцов смотрит на меня как победитель, на что, конечно, имеет основания.

— Садись. Вспомнила, Наташа?

— Вспомнила.

— Ну, а как, по-твоему, сам Достоевский относится к своему герою? Как тебе показалось?

— Осуждает.

— Ты уверена? А мне, например, кажется, что он сочувствует Раскольникову.

— Да.

— Так что же, осуждает или чувствует?

— Сочувствует!

Вам смешно, а ведь это довольно-таки обычный школьный ответ. Бедная Наташа Черкунова, она, может быть, и не виновата: вот уже девятый год, с первого школьного дня, она живет в ненормальной, лихорадочной погоне за отметкой. Не дай бог тройка, и вот отсюда это жадное угадыванье мнения учителя и отсутствие своего собственного. Это наша беда. Начинается она, конечно, в семье.

— Садись, Наташа... Отметки тебе я не ставлю. Получишь ее следующий раз. Для этого тебе придется прочитать роман «Преступление и наказание». Не учебник, а роман.. Ну-ка поднимите руку, кто не читал романа?

— Читал или не читал?

— Не читал.

Ни одной руки. Все читали!

— Ну-ну! — Смотрю на них подозрительно. Улыбаются.

— А кто из вас, друзья, любит Достоевского?

Удивились. Чей-то одинокий голос:

— Все любят.

— Все? А кто не любит, подымите руку. Любят все.

— Смотрите, как интересно. А я, например, знаю людей, которые довольно холодно относятся или относились к этому писателю... Вот, скажем, Чехов Антон Павлович...

Примолкли. Слушают.

— «Хорошо,— говорит,— но уж очень длинно и нескромно. Много претензий»...

Слушают.

— А в 1835 году, при жизни Пушкина, один молодой критик разругал в пух и прах «Повести Белкина». Совсем они ему не понравились. Он считал, что это закат Пушкина. Так и написал: «Осень, осень, холодная, дождливая». И был это не кто иной, как Белинский! Это я говорю к тому, что искусство по-разному воспринимается в разные эпохи и разными людьми, и не обязательно стесняться, если твое мнение идет вразрез общепринятому... Это, конечно, в том случае, если есть собственное мнение!..

Пауза. Смотрю на них. У меня хорошее настроение. У них, по-моему, тоже.

— Итак, значит, роман читали все. Ну что ж, хорошо. Сейчас проверим!.. Есть желающие?..

В канцелярии, перед дверью моего кабинета, несколько посетителей.

— Вы ко мне, товарищи? Все?

Опять звонок.

Как быстро бежит время в школе.

Уже в конце дня, последним, жую котлеты в нашей школьной столовой. У нас, как и во всех новых школах, просторная, светлая столовая.

У стойки буфета — Инна Сергеевна. Ей взвешивают апельсины. Что поделаешь, многие женщины-учителя приходят в школу с хозяйственными сумками. Семью надо кормить.

Впрочем, сами они немного стесняются этих сумок. Так происходит сейчас и с Инной Сергеевной.

Я окликаю ее, когда она проходит мимо.

— Инна Сергеевна!.. Насчет Постникова. Что там за семья?

Инна Сергеевна безнадежно машет рукой. В другой руке — апельсины.

— Вы вызывали родителей?

— Что толку!

— Не вызывайте. В таких случаях никогда не знаешь результатов. Мальчик озлоблен...

— Да, уж это...

— Он озлоблен на вас, Инна Сергеевна. И, кстати. Никогда им не говорите, что на заводе, мол, непременно нужно образование. Это ведь неправда... Простите, что задержал вас...

Она ушла обиженная. Никто так легко не обижается, как учителя.

Я допивал компот, когда в столовой появилась Валентина.

— Он приехал!

— Кто?

— Поэт! — Она даже удивилась моему вопросу. А я только сейчас заметил ее нарядное платье и прическу. Валентина у нас всегда одета с иголочки, а сегодня — особенно!

— Борис Николаевич, если разрешите... У девятого «Б» сейчас последний урок — физкультура...

— А где ж у вас весь народ?

— Я просила классных руководителей...

...Поэт вышел из учительской и направился в сопровождении Валентины к актовому залу. Я шел навстречу. Нас познакомили.

Это был человек примерно моих лет, кругленький, с брюшком, в кожаном пиджаке и брючках спортивного покроя.

— Свешников? — переспросил он, вглядываясь.— В Литературном институте не учились?

— Учился.

— После войны.

— После войны.

— Так мы знакомы,— удивился поэт.

— Я-то вас знаю.

— И я вас,— сказал поэт к явному удовольствию стоявшей рядом Валентины.— Ты был на курс старше, ходил вот в такой шинели — да? — офицерской... Ну я помню. Хромал.

— Хромал.

— Ну правильно. Татка Васильева с тобой училась? Ну? Моя первая жена.

— Я помню.

— Ну, очень приятно.— Поэт посмотрел на меня. Теперь самое время было спросить, как же это случилось, что я в школе. Он удержался. А впрочем, нет, спросил:— Так ты что, учишь молодое поколение?

— Учу,— сказал я.

— Борис Николаевич — директор нашей школы,— с гордостью сообщила Валентина.

Поэт одобрительно кивнул. Он принимал это к сведению. Уже в дверях зала он стиснул дружески мое плечо и ни за что не захотел входить первым. Мы кое-как разобрались и вошли. Народу было не густо, первые ряды свободны.

— Давайте поближе,— предложил поэт.— Не стесняйтесь...

Снял пиджак, повесил его на стул.

— Ну, так что? — Это уже и к аудитории, и ко мне.— Что мне вам прочесть, даже не знаю... Про любовь-то можно им?

— Можно!

— А то ведь... кто вас знает! — подмигнул мне поэт.

В это время в зал прибыло пополнение — толпой повалили парни и девушки с портфелями, прямо с урока. Это был тот самый девятый «Б», который с моего ведома освободили от физкультуры. Одна из девушек подошла ко мне и шепотом сообщила, что меня просят на минутку в вестибюль. Я извинился и вышел, оставив поэта наедине с аудиторией.

В вестибюле стояла Валентина Федоровна, и перед ней — несколько ребят — все из того же девятого «Б». Здесь что-то происходило. Я застал разговор уже на высоких нотах.

— Полюбуйтесь, Борис Николаевич.— Валентина сразу обратилась ко мне.— Их отпустили с урока, и они, видите ли, решили, что могут идти куда им заблагорассудится. Бодянский! — окликнула она парня, пытавшегося прошмыгнуть мимо нас к выходу.

— Да! Что, Валентина Федоровна? — Бодянский вернулся и уставился на нас чистосердечным взглядом.

— Совершенно разболтанный класс,— заметила Валентина.— Вам объявляли, что у нас сейчас «Клуб интересных встреч»?

— Каких? Интересных? — сострил Бодянский.— Нет, никто не объявлял. А что? Должны были объявить?

— Перестань паясничать,— сказала Валентина.

— Я? Да что вы! Честное пионерское! — уже под общий смех заявил Бодянский.

Несчастные мы люди — учителя. Чего нам решительно не хватает — это чувства юмора, того самого, которым почему-то в избытке наделены наши ученики. Сейчас, вместо того, чтобы улыбнуться, Валентина насупилась и продолжала нотацию.

— Кольцов! Как не стыдно, отличник!

— А он освобожден! — вступился за Кольцова все тот же Бодянский.

— От чего это он освобожден?

— От физкультуры! — Бодянский прямо наслаждался отсутствием у нас юмора.— У него справка! Покажи справку, Игорь!

Теперь уже улыбалась и девушка — единственная среди этих мальчишек. Валентина посмотрела на нее укоризненно. Самое время было вмешаться мне.

— А ну марш все в актовый зал! — скомандовал я.

— А можно мне не идти? — спросил Игорь Кольцов.

— Почему?

— А мне не нравится этот поэт.

Я нахмурился.

— Ты разве знаешь его стихи?

— Да. Читал.

— Уж так все и читал?

— А зачем мне все?

— Ты уверен, что ты не ошибаешься?

— Нет, что за наглость! — опять не вы-

держала Валентина.— Они тут будут, видите ли, выставлять свои оценки. Да он лауреат Государственной премии. К твоему сведению!

— Очень возможно, я не спорю.

— Что ты хочешь этим сказать?

Дело принимало серьезный оборот, спор затягивался и не сулил ничего хорошего ни для Игоря Кольцова, ни для Валентины.

Я сказал примирительно:

— Ты не прав, Игорь. Ты вообще, насколько я знаю, не признаешь стихов. Но из этого ничего не следует.

— Нет, Борис Николаевич,— неумолимо продолжал Игорь.— Я как раз признаю стихи. Просто у нас с Валентиной Федоровной разные вкусы.

Это была уже дерзость. Я видел, как вспыхнула Валентина. Кто-то из приятелей потянул Игоря за рукав.

— Я что-то не так сказал? — спокойно спросил Игорь.— В таком случае извините, я никого не хотел обидеть.

— Ты обидел себя,— сказала со значением Валентина.

— Ну, тогда не страшно.— Он милостиво улыбнулся ей и мне.— Я могу быть свободен? — Не получил ответа, удивился.— Если вы настаиваете, пожалуйста — пойдем послушаем. Просто жалко времени.

Валентина смотрела на меня. Я сказал:

— Нет, Игорь, никто не настаивает. Можешь идти.

Игорь поднял с пола портфель, взмахнул им весело:

— Айда, ребята!

За ним никто не пошел. Мальчишки из девятого «Б», и среди них одна девушка, растерянно смотрели ему вслед, а затем, по знаку Валентины, все еще молча, нерешительно, двинулись вверх по лестнице, к актовому залу. Сзади, волоча свой портфель, покорно плелся весельчак Бодянский.

Еще раз — Игорь Кольцов. Мы едем одним автобусом.

Рядом со мной освобождается место. Киваю ему. Пересаживается. В руках портфель, книга, раскрытая на середине.

— Что читаешь?

Показывает обложку. «100 шахматных партий».

— Ты что, увлекаешься шахматами?

— Так, временами.

— У тебя разряд?

— Второй. Но это так... Дальше мне, видимо, не светит.

— Почему же?

— Тут сложный вопрос.— Он смотрел на меня.— Это особый характер мышления.

— Ты имеешь в виду расчет вариантов?

— Даже не расчет. У машины в этом смысле почти неограниченные возможности, десять в сорок третьей степени положений, а человек ее обыгрывает. Дело тут, видимо, в композиционном мышлении, которого, скажем, нет у женщин.

— Почему ты считаешь, что у женщин его нет?

— Ну, это известно. Женщины обладают, как правило, индуктивным мышлением, от частного к общему. Поэтому, скажем, они наблюдательнее нас. И отсюда, возможно, их несамостоятельность.

— Несамостоятельность?

— В смысле подверженности влияниям... Вот поэтому, скажем, женщины любят театр.

— Ты, я вижу, скептически относишься к женщинам.

— Нет, почему...— Он чуть повеселел. Улыбнулся.

У него мальчишеское лицо. Очень серьезное, и от этого оно кажется совсем юным. Я давно приглядываюсь к нему — с удивлением и, отчасти, даже с восхищением. Он, наверное, это знает.

— Игорь, тебе надо извиниться перед Валентиной Федоровной...

Подумал, сказал:

— Хорошо.

— Ты вел себя сегодня не лучшим образом. Дело не в стихах, как ты понимаешь.

— Я понимаю.— Кивнул. Поднял на меня глаза.— Тут надо решить, Борис Николаевич. В принципе. Как относиться к словам...

— То есть?

— Ну, если слово — это нечто серьезное,

за ним что-то стоит, тогда, пожалуй, не стоит извиняться. Если же это просто колебание воздуха, как сейчас многие считают, тогда, может быть, имеет смысл. Я подумаю.

— Хорошо,— сказал я, скрывая улыбку.

Мы попрощались — он направился к выходу.

Я смотрел ему вслед — и когда он выходил на остановке, и когда уже шел по улице, с портфелем и книгой под мышкой.

Вечерами мы с Сережей играем в шахматы. Происходит это почему-то всегда на кухне. Так было и в этот вечер. Сережа сделал неудачный ход, и я предупредил его, что возьму пешкой ладью.

— Бери,— сказал он.

— Это что, комбинация или зевок?

— Какая разница.

— Если зевок, я не возьму. Переходи.

— Не будем перехаживать.

— Тебе не надо заниматься, Сережа? — спросила Лида.

— Нет.

Лида почему-то не терпит, когда мы играем в шахматы.

— У тебя, по-моему, сессия на носу. И у отца завтра трудный день.

— Откуда ты знаешь? — спросил я.

— Сам говорил. И, кстати, завтра идем с тобой покупать костюм.

— Завтра — нет. В воскресенье.

— В воскресенье закрыты магазины,— сказал Сережа.— Ходи.

— Я возьму твою ладью.

— Пожалуйста.

— В воскресенье, если ты помнишь, мы идем на лыжах,— сказала Лида.

— Мне это не нравится,— сказал я Сереже.— Переходи, пожалуйста. Что за игра, если один пользуется рассеянностью другого.

— Не будь рассеянным.

— Но это жестоко.

— А спорт вообще жестокая вещь,—изрек Сережа и побежал к телефону. Звонил телефон.

Звонили ему, Сереже. Мы это поняли, как только он прикрыл нашу дверь.

Я посмотрел на Лиду.

— Это что, она?

— Конечно,— сказала Лида.— А что тебя удивляет?

Я поглядел на всякий случай в сторону двери и скорчил гримасу, относившуюся к Сережиной девушке.

— Ну почему, нормальная девчонка,— сказала Лида.

— Если б он еще учился при этом,— сказал я.

Лида развела руками. Оба мы опасливо поглядывали на дверь.

— А кто родители, ты хоть знаешь?

— Ах, Свешников, Свешников,— сказала Лида.— Вот она, наша прогрессивность! «Кто родители»!

— Что? — спросил, вернувшись, Сережа.

Взглянул на доску.

— Ты пошел?

Затем на часы.

— Ты куда-нибудь собираешься? — спросила Лида.

— Пока нет.

— Что значит «пока»?

— Причешись, пожалуйста,— сказал я.

Он удивился.

— Прямо сейчас?

— Да.

— Тебя что, шокирует моя прическа?

— Это не прическа.

— Так ходили дикари в каменном веке? — процитировал меня Сережа.

— В бронзовом!

— Ты берешь ладью?

— Да, беру... Ведь это у вас не пренебрежение к собственной внешности,— сказал я.— Пренебрежение — пожалуйста. Альберт Эйнштейн забывал побриться. Но это у вас повышенное внимание...

— Это у вас повышенное внимание! — отпарировал Сережа. — Почему мы вообще об этом говорим? Почему такая сугубо личная вещь, как волосы у человека, должна волновать широкую общественность?

Я посмотрел на него внимательно.

— Меня ведь что огорчает. Не сами эти рассуждения. А то, что они не твои, где-то

слышанные... Я не верю, что человек, который отращивает баки, способен на что-то большое в жизни.

— Это совершенно не зависит от баков. Можно быть стриженными, как китайцы, и тоже, знаешь, не открыть теории относительности!

— Вот, я думаю, что поскольку ты ее не откроешь, можешь смело подстричься.

Сережа обиделся.

— Логика у вас хромает,— заметил он мне.

Вернулась Лида.

— Это что, уже новая партия?

— Та же самая.

— Может, вы перейдете в комнату?

Мы взялись обеими руками за доску и осторожно перенесли ее.

Когда, с какого момента возникло во мне это раздражение, которое я уже не мог побороть? Неужели с той минуты, когда он пошел к телефону и прикрыл за собой дверь?

— А почему ты перестал получать стипендию?

— Буду получать со следующего семестра. Я понимаю, что тебя волнует вопрос денег. Я говорил матери, что пойду разгружать вагоны, как некоторые наши студенты. Вы сами были против.

— А как мы могли быть «за»? По такому поводу не советуются с родителями.

— Хорошо. Учту.

— Лучше будет, если ты как следует сдашь сессию.

— К тебе, когда ты учился, не придирались преподаватели?

— Нет, не придирались. У педагогов всегда нюх: они чувствуют, к кому придраться.

— О чем спор? — Вошла Лида.

— Об отметках, конечно, — сказал Сережа.— Папа придает им большое значение. Он учился на одни пятерки, и это сыграло важную роль в его жизни.

— Что ты хочешь этим сказать? — спросила Лида.

— Ничего.— Сережа уже почувствовал, что зашел слишком далеко.

— Папу твоего, между прочим, звали в аспирантуру,— сказала Лида.— У него были очень большие возможности, он ими просто не воспользовался.

Сережа молчал. Я тоже.

— У него были напечатаны два рассказа в журнале «Знамя»!

Ох, уж эти рассказы. Сколько раз они уже упомянуты в нашей семье!

— Он пошел учителем в школу только потому, что родился ты, и надо было снимать комнату, а помощи мы ни от кого не получали.

— Я пошел в школу потому, что увидел в ней свое призвание,— сказал я жестко,— и ни минуты об этом не жалею.

— Ты читал письма? — спросила Лида. Это тоже было нашей постоянной домашней темой — письма от моих бывших учеников.— Кстати, Боря, от Пашки Ибрагимова письмо!.. Паша Ибрагимов рос без родителей, сирота, это даже не настоящая его фамилия. Если бы не твой отец, он был бы сейчас неизвестно где и кем. Уголовником, вот бы кем он был!..

Все это тоже было давно известно. Сережа благоразумно молчал.

— Вторая! — напомнил он, когда я взял сигарету, и мне почудились в его голосе и тревога, и какая-то нежность.— Мама, он курит опять!

Я отложил сигарету.

Сережа посмотрел на часы и поднялся, вышел. Вернулся он в пальто.

— Ты далеко собрался? — спросила Лида.

— Нет. Я скоро. Тут надо мне конспекты...

Он знал, что мы не верим ни в какие его «конспекты», это была своего рода условность, все еще принятая в нашей семье.

Сережа ушел. Мы с Лидой молчали.

Партия осталась недоигранной. Я принялся собирать фигуры.

Урок. Хорошее настроение. Раздаю тетради.

— Бодянский! Друг мой! «Юный» пишешь через два «н»! «Зеленый» — опять два! «Бессмысленный» — где у нас два «с»? Ты пишешь и там, и тут! На всякий случай, что ли? Лучше больше, чем меньше?

Хорошее настроение. Отчего — сам не знаю. И у меня, и у них. Это всегда обоюдно.

— Маша Поплавская, где ты там? Хорошо написала. Немножко витиевато. Любишь эпитеты. А так в принципе хорошо. Почему только —«обояние»? Последите за собой, братцы. Что это с вами?

— А мы как классики, Борис Николаевич,— заявляет с места Бодянский.

— Какие еще классики?

— А которые писали с ошибками. Помните, вы рассказывали?

— Не помню.

— Ну, вы говорили, что часто зависит от зрительной памяти...

— Я вижу, много лишнего вам наговорил... Подведете меня под монастырь!.. Куделин! Все, в общем, правильно, немножко, я бы сказал, формально... «Показывает образ» — нехорошо сказано... Во-первых, братцы, вы у меня еще не классики. Во-вторых, не всем классикам приходилось держать экзамены в институт, а вам, наверно, многим придется. Я вам не завидую. Особенно тем, кто пишет «юный» через два «н»...

— А у него блат,— сказал кто-то с «камчатки».

— Что? Не понял.

— Блат.

— Это что такое? — У меня на лице искреннее недоумение.— Не знаю такого слова.

— Не знаете?

— Нет.

Уставились на меня с интересом. С каким-то веселым вызовом.

— А есть в словаре Даля!

— Сомневаюсь.

— Ну, блат. Знакомство.

— Ах, знакомство. Это другое дело. Есть такое русское слово. Ну-ну! Бог в помощь, как говорится. Хотя я бы лично не очень на это надеялся... Черкунова Наташа! Пожалуйста!

Как часто мы еще выглядим в их глазах наивными несовременными людьми или, хуже того, ханжами... Но здесь у меня позиция твердая: есть высота, с которой не смеет сойти учитель.

— Избегай, Наташа, стандартных оборотов. «Дает реалистическую панораму действительности»... Ты ведь собираешься на филологический факультет?

Взрыв смеха. Чья-то реплика, очевидно. Я ее не слышал.

— Что, Наташа? Отметки тебе я не выставил? Не выставил, нет.

— И мне,— сказал Куделин.

Опять смех.

— Ну в чем дело?

Это, конечно, он, Бодянский. В каждом классе есть свой невозмутимый весельчак, «шут», как любят выражаться учителя, и он обычно привыкает к своей роли и исполняет ее всюду, где только можно.

— Он говорит, что девушки все замуж выйдут! — повторяет мне кто-то остроту Бодянского.

— Ну и что?

Опять приступ смеха. Вот и пойми, взрослые они или дети!

— А кто из вас ведет дневник?

Вопрос неожиданный. Примолкли.

— А кто умеет писать письма?

— Вот Наташа,— уже одиноко острит Бодянский.

— Я вас не случайно об этом спрашиваю. Мне хочется, чтобы вы умели писать. Владели слогом. Попробуйте писать письма. Так, как их писали в век, когда не было телефонов...

— «Милостивый государь», — сказала с места Маша Поплавская.

— Совершенно верно. А вы почитайте когда-нибудь просто рядовую переписку прошлого столетия. Я уж не говорю о письмах Пушкина или Тургенева... Мы сейчас, к сожалению, теряем эту культуру... Вот следующий раз вместо сочинения заставлю вас писать письма... И кстати, я вам скажу, переписка дисциплинирует не только мысль, но и создает определенные формы отношений между людьми. Приучает, например, к вежливости. Ты со мной согласен, Игорь?.. Что такое? Что вы там все изучаете? Нет вам отметок! Нет. И не будет. Будем учиться без отметок! Не верите?

Не верят...

Пауза. Звонок.

Звонок. Учительская.

Десять минут перемены — как кратковременная остановка в пути. Еще действует инерция, трудно остановиться. Кто-то присел и опять встал. Возбужденные лица, голоса. Все чуть громче, чем нужно. Мы только что с урока, и опять на урок.

Разговоры в учительской — все об одном и том же. Ученики, отметки. На этом строятся все взаимоотношения. И споры — об этом. И ссоры, если они случаются,— только на этой почве.

А кроме того, в учительской есть телефон. Во время перемены он работает с полной нагрузкой.

А еще в это время в учительской непременно куда-то записывают или собирают деньги на что-то.

— Борис Николаевич, мы собираем на подарок Ольге Ивановне.

— Пожалуйста.

— Распишитесь.

— Надо расписываться?

У окна оживленный разговор:

— Они у вас, дорогая, все заняты любовью!

— Откуда, простите, такие сведения?

— Куприянов — Лихачева — раз парочка, Васильев — Краснопольская — два...

— Товарищи, кто еще не внес деньги?

— Что тебе, Назаренко? — Это вошел ученик-семиклассник.— Нет Ольги Ивановны, нет ее здесь.

— Черт знает что! И опять Постников. Затеял драку с Гусельниковым. Буквально не дает ему прохода.

— Ну, ваш Гусельников тоже хорош. Эти мне тихони!

— Ну, вы, Олег Павлович... у вас оригинальные взгляды.

— Спасибо. Тронут.

Уж кто умеет подколоть друг друга — это опять же мы, учителя. И все из-за них, из-за учеников. Сейчас Олег Павлович, наш молодой географ, он же турист и спортсмен, отражает натиск двух пожилых учительниц.

— Вы, говорят, их воспитываете при помощи тумаков!

— Зачем? Я их палкой! — Олег Павлович демонстрирует свою указку. — Чуть что!

— Товарищи, никому не попадалась шариковая ручка, зеленая? — В беседу вплетается новый мотив. В учительской всегда кто-то что-то ищет. Педагоги рассеянны не в меньшей мере, чем их легкомысленные ученики.

— У кого журнал шестого «А»? У вас, Борис Николаевич?

— Все сдали деньги, товарищи? Татьяна Георгиевна!

— Да, пожалуйста.

Это Татьяна Георгиевна, наша новая англичанка. Теперь она уже не в брючном костюме, но это, пожалуй, единственная уступка нашим строгим вкусам. Татьяна Георгиевна не боится отличаться от других учительниц и стойко выдерживает их взгляды. Сейчас она спорит с Инной Сергеевной.

— То есть как не будете? — возмущается Инна Сергеевна.

— Не буду, и все. Еще со способным — куда ни шло, а с каким-нибудь тупицей, после уроков!.. Может, мне еще домой к нему ходить?

— Надо будет — и пойдете.

— Нет уж, спасибо.

— А как же мы-то ходим?

— Это ваше дело... А я вообще считаю, что это подарок для человека — когда учат его бесплатно иностранному языку,— заявляет Татьяна Георгиевна.

На нее с интересом смотрит Генрих Григорьевич, физик.

Появляется Маша Поплавская из девятого «Б». Ищет кого-то. Не меня ли?

Я занят. Подозвал Инну Сергеевну. У меня классный журнал.

— Ну что там ваш «Ну, погоди»? В чем там дело? По отметкам, я смотрю, подтянулся.

— Ну как подтянулся, Борис Николаевич. Сегодня — опять. Выставили из класса — ушел вовсе. Портфель оставил.— В ее тоне даже некоторое злорадство.— Эти увещевания, вы знаете, как мертвому припарки.

— Как вы сказали? Не понял.— Есть выражения, от которых меня воротит.— Что вы имеете в виду?

— Вот, Генрих Григорьевич, скажите!—

Инна Сергеевна апеллирует к физику.— Вы этому Постникову отметку натянули. Что, помогло?

Физик, как всегда, отмалчивается. Инна Сергеевна замечает ему с досадой:

— Ну, вы у нас дипломат.

В разговор вступает Валентина Федоровна:

— С родителями давно говорили?

— Я не дипломат,— вдруг во всеуслышание заявляет физик.— И я, к вашему сведению,— это все Инне Сергеевне,— не натягиваю отметок. И вам не советую. Равно как и бегать по домам... Вы не сборщик утильсырья а, простите меня, педагог.

Эта тирада производит впечатление. Все смотрят на физика: вот уж удивил!

И опять не вовремя — ученик.

— Что тебе, Гусельников? — окликает его Инна Сергеевна.

— Вы велели тетради.

— Хорошо. Положи на стол.

Это и есть тот тихоня Гусельников, о котором уже шел разговор в учительской. Сейчас, едва он закрыл за собой дверь, все начинается сызнова.

— Вот вам, пожалуйста, ваш идеал! — Это, конечно, Олег Павлович.

— Ну, и чем он вам не нравится?

— А почему его класс не любит, как вы думаете? Странное дело: мы с вами уважаем одних, а они — других! Для нас идеал какой-нибудь круглый отличник, а они его всем классом презирают, а молятся на отпетого двоечника по прозвищу «Ну, погоди»!

— Уж прямо молятся!

— Ну и что? Вы предлагаете, чтобы и мы молились на двоечника?

— Ну нет, что вы, я о вас не такого мнения,— замечает с иронией Олег Павлович.

— А между прочим, Олег Павлович, не обольщайтесь,— вступает в разговор Валентина.— То, что ваши ученики бегают за вами, это еще ничего не значит. Мы знаем такие примеры. Вы что уж думаете, так трудно завоевать любовь?

— Не знаю, вам виднее!

— А я вам скажу: это любовь за чужой счет!

— То есть?

— За счет других учителей, которые с ними построже!

— Да мы их уже замучили нашей строгостью!

— Это вам кажется, поверьте мне,— мягко возражает Валентина.— Вот поговорите с Генрихом Григорьевичем. Какая строгость, о чем вы толкуете! Да у нас сплошной либерализм с некоторых пор.— Это уж камешек в мой огород.— Кругом одни гении, спросить не с кого! В девятом классе уже сами себе Белинские!. А вы на прически посмотрите! Олег Павлович, кстати, вас я особо попрошу, у вас просто безобразие в классе... Это школа, товарищи! Не высшее учебное заведение и не лицей, а школа. Десятилетка. И мы будем помогать слабым ученикам, будем, Татьяна Георгиевна. И ориентироваться на средних, а не на гениев... Что, Маша? Сейчас я иду.— Это — Маше Поплавской, которая опять в дверях.

— А можно Бориса Николаевича?

— Борис Николаевич придет, придет... Это у нас «классный час» сегодня в девятом «Б»,— сообщает мне Валентина.— Кое-кого будем приводить в чувство...

Уже звонок. В эту минуту все в учительской становится другим. Споры забыты, страсти улеглись; все, что происходило до сих пор, вдруг словно потеряло значение. Поезд отправляется в путь, а уж если искать сравнение, то точнее будет другое: кончился антракт, за кулисами слышны уже шум и тишина ожидающего зала, актерам пора на сцену. В эту минуту учителя, действительно похожи на актеров — последний взгляд в зеркальце, сумочка в руках, классный журнал, и вот уже потянулись к двери, на выход, где начнется сейчас их вторая, главная жизнь.

Физик, уходя, останавливается возле Татьяны Георгиевны, разговаривающей с кем-то по телефону. И — к полному ее удивлению:

— А вы мне нравитесь!..

Выхожу одним из последних.

Иду пустым коридором, в тишине, мимо дверей, за которыми уже происходят свои таинства.

(Окончание следует)

«Пламя»

Режиссер В. Четвериков, «Беларусьфильм»

На снимках (сверху вниз): командир соединения — Ю. Каюров (слева) и комиссар соединения — Л. Неведомский.
Партизан Живица — М. Матвеев. Слева направо: комбриг Суровцев — П. Глебов, комбриг Гузей — М. Глузский, комбриг Погудалов — А. Шурна.
На съемках: оператор Б. Олифер, режиссер-постановщик В. Четвериков, артисты Б. Бабкаускас и Л. Неведомский (слева направо).

12 1974

Журнал открывается рецензией В. Некрасова на фильм «Трудные дороги мира»;

публикуется отчет о коллективном обсуждении фильма «Романс о влюбленных» в студенческой аудитории;

раздел «Современность и экран» включает кинообозрение М. Зака «Большой сеанс»;

разговор о проблемах современной кинорежиссуры, который вел журнал на протяжении года, завершает выступление М. Донского;

под рубрикой «Из творческого опыта» печатается беседа Л. Ягунковой с Т. Макаровой;

публикуются мемуары драматурга А. Штейна;

печатается рецензия Е. Ольшанской на книгу М. Арлазорова «Протазанов»;

в разделе «За рубежом» печатается статья заместителя министра культуры ГДР Г. Штарке и другие материалы о развитии кинематографа в ГДР;

завершается публикация сценария А. Гребнева «Рассказ от первого лица»

Индекс 70402